ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

(ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಆಂಶಿಕ ಪದವಿಗಾಗಿ
ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಪ್ರಬಂಧ)

ಸಂಶೋಧಕರು
ಭವ್ಯ ಆರ್.

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ
ಪ್ರವಾಚಕರು

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೮

258

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

(ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಆಂಶಿಕ ಪದವಿಗಾಗಿ
ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಪ್ರಬಂಧ)

ಸಂಶೋಧಕರು
ಭವ್ಯ ಆರ್.

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ
ಪ್ರವಾಚಕರು

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೮

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಎಂಬ ಸಂಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಪದವಿಗಾಗಿ ಭವ್ಯ ಅವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ
ಪ್ರವಾಚಕರು
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ
ದಿನಾಂಕ : 10/10/08

ಸಂಶೋಧಕರ ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಎಂಬ ಸಂಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಡಾ.ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿಗಾಗಿ ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

Bhavya R

ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ದಿನಾಂಕ : 10/10/08

ಭವ್ಯ ಆರ್.
ಸಂಶೋಧಕಿ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಮಾನ್ಯ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ.ಎ.ಮುರಿಗೆಪ್ಪ ಮತ್ತು ಈ ಹಿಂದಿನ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ.ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕುಲಸಚಿವರಾದ ಡಾ.ಹಿ.ಚಿ.ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಅವರಿಗೆ, ಅಧ್ಯಯನಾಂಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಡಾ.ಡಿ.ಪಾಂಡುರಂಗಬಾಬು ಅವರಿಗೆ,

ಅಧ್ಯಯನದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ ಡಾ.ವೆಂಕಟೇಶ್ ಇಂದ್ವಾಡಿ ಅವರಿಗೆ, ನಿಬಂಧ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ನೆರವು ನೀಡಿದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು ಮತ್ತು ಎಂ.ಫಿಲ್.ಅಧ್ಯಯನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದ ವಿಭಾಗದ ಎಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದದವರಿಗೆ, ಆಡಳಿತ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೆ,

ಸದಾ ಮಗಳ ಏಳ್ಗೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ತಂದೆ ರಾಜಶೇಖರ್ ಎಚ್.ಎಸ್. ಮತ್ತು ತಾಯಿ ಚಂದ್ರಕಲಾ ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರಿಗೆ, ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಕುಟುಂಬವರ್ಗದವರಾದ ಅಜ್ಜ, ಅಜ್ಜಿ ಹಾಗೂ ಅಣ್ಣ ಹರ್ಷ ಹೆಚ್.ಆರ್. ಅವರಿಗೆ, ಅಧ್ಯಯನದ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಮಿತ್ರವೃಂದದವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಕ್ಷರ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಮತಿ ಬಿ.ರಶ್ಮಿ ಮತ್ತು ಎ.ಎಂ.ಕೃಪಾಶಂಕರ್ ಅವರಿಗೆ,

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಭವ್ಯ ಆರ್.

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

೧

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಾಗಿದ್ದು, ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿಯೇ ರೂಪು ತಳೆದ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತುಂಬುವ ವಾಹಿನಿಯಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಏನೇ ಇರಲಿ, ನಮ್ಮ ಜನಪದರ ಬಾಳು ಅನೇಕ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಹಾಗೂ ಆಚಾರಗಳ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರ ಬಾಳಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅವು ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿಧಿ, ವೈಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಆರ್ಭಟಕ್ಕೆ ಬೆದರಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಬಾಳಿನ ಮುನ್ನಡೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿ ಬದುಕನ್ನು ನಡೆಸಿದವರು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾನಾ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅದರಂತೆ ನಡೆದರು. ಹಾಗೂ ಆ ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಗಳ ಗುಣಗಾನವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಅವುಗಳನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಶೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಆರಾಧನೆಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೂ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಇದೇ ಬಗೆಯಾಗಿದ್ದು, ಗ್ರೀಕರ ದೇವತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಆಚರಣೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣಾಂಶ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿತೆನ್ನಲಾಗಿದೆ.

'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಒಂದು ಅರ್ಥ - ಬರೆದಿಟ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು. ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣ ಕಥೆ, ಭಾವಗೀತೆ, ಮುಂತಾದ ಒಂದೊಂದೂ ಹೇಗೆ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ-ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆ, 'ನಾಟಕ'ವೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅದು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದಲೇ ಕಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಭಾಷಾಬಂಧ. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ - 'ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ' ಎನ್ನುವುದು

ನಟರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸಮೇತ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವ ಆಟ."[೧] ಹೀಗೆ, 'ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಕೃತಿ' ಹಾಗೂ 'ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿಯೂ ನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ೧೦ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೇ 'ಪಗರಣ'ದಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದು, ಅದೇ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದು 'ಗ್ರಾಮ್ಯನಾಟಕ' ಎಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆದಿ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇಬ್ಬರು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ ಸೇರಿದಾಗ ಕುಣಿತ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾವಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಈ ಕುಣಿತ ಜೀವನದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಇದನ್ನೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ', 'ಬಯಲಾಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾದ ನಾಟಕವು ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಿರುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳೆನಿಸಿದ, ಬಯಲಾಟಗಳೂ ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಚರ್ಚೆ, ಸಂವಾದ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದು, ಇದುವರೆಗೂ ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತವಾದ ಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೇ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿರುವ ಆಧಾರಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಊಹೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೂ ಬಂದಿರುವ ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾದ ಕುಣಿತ, ನೃತ್ಯ, ರೂಪಕಗಳು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪರಿಚಯವೇನೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಅನೇಕ ದೊಡ್ಡ-ದೊಡ್ಡ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ತಮಗಿದ್ದ ನಾಟಕ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಿಂದ ತಮ್ಮ

ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದಿ ಕವಿ ಪಂಪ 'ಕೃತಾನುಕರಣಮೆ ನಾಟ್ಯಂ' ಎಂದು ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವನ್ನೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ', ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆಯಾದರೂ ನಾಟಕವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದು ದೃಢವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಇತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ, ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾದ 'ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು' ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಅನುವಾದ ರೂಪವಾದ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಆಯಾಯ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದಂದಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟರೂ, ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರತಿದ್ದು ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲದಿಂದ, ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆದು, ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದೆ. ಹಲವಾರು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಅಂದರೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ, ಹಲವಾರು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಎರಡನೇಯದಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ. ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ - ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಂತರ ತಮ್ಮದೇ

ಆದಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶದ ಕವಿಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವು ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲ, ದೇಶದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಧ್ಯತೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆನ್ನಬಹುದು. “ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಮರ್ಥವಾದ ವಸ್ತು ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಸಮರ್ಥ ವಸ್ತು ರಚನೆಗಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲಗಳಿರುವಂತೆ ಆತಂಕಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುವುದರಿಂದ - ಇದನ್ನುಳಿದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಆತ ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೌಲ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಆತ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಮೂಲಕಥಾ ಚಿತ್ರದ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸದೇ ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಹುದು.”[೨] ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವೂ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನತ್ತ ನಡೆದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದುದು. ನಮ್ಮ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದವರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣಗಳು, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿರುವುದನ್ನು ಅದರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು

ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅದರ ಪೂರ್ವದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವ ರಂಗಪರಂಪರೆಯು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನಾಂಧಿಯಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದೇ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ರಚಿತವಾಗಿರದೇ ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಭಿನ್ನ ವಸ್ತು, ವಿಷಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿಲ್ಲ. ರಂಗಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತುವಿಗೆ(ವಿಷಯ) ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಅಸಂಗತ, ಪೌರಾಣಿಕ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದವು. ಈ ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರುವಂತಹುಗಳೇ, ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳು ಪಡೆದಂತಹ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗತಕಾಲದ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಭಾಷಿಕ ಆಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವುದೇ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಗತ ಕಾಲದ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಹೇಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಿರುವುದೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅದರ ಪೂರ್ವದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಬರೆದಿರುವುದನ್ನ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರ

ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧದ ಕಿರು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಯ್ದ ನಾಲ್ಕು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನ ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಕೆಳಗಿನ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

೧. ಯಯಾತಿ

೨. ಸಂಜೀವಿನಿ

೩. ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ

೪. ಶುನಶ್ಯೇಪ

ಈ ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೂಲಕ ರಚಿತವಾದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು, ಹಿಂದಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಾದಂತಹ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಶ್ರೀರಂಗ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರವರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ೬ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧ : ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಂತಹ ಆದ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೨ : ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩ : ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ

ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದು, ಇದರ ಪರಂಪರೆಯು ಜನಪದರಿಂದಲೂ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದವರೆಗೂ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ೫ ವಿಭಾಗಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ.

ಆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ.

ಇ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ.

ಈ. ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು.

ಉ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪ : ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರ ೪ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೂಲ ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸದೇ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸದನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೬ : ಉಪಸಂಹಾರ

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದ ಬಂದ ನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತು ಫಲಿತಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ., **'ನಾಟಕ ಹಾಗೆಂದರೇನು?'** ೧೯೫೪ ರಿಂದ ೨೦೦೪, ಸಂಪಾದಕರು - ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ., ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಪು.೫೫೯

೨. ಮರಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, **'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'** ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೧೩೫

ಅಧ್ಯಾಯ ೨

ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

೨

ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು, ನಂತರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ನಡೆದಿದೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಇರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರದ, ಕೇವಲ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಸಿಗುವ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದಂತಹ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಂಬಾರರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯ, ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವರುಗಳು ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ ೧೯೬೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರ ಪಿಎಚ್ ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉಗಮ, ಸ್ವರೂಪ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳು ಹೀಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಇಡೀ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉಗಮವು ಮೊದಲಿಗೆ ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ

ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಲು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಂದರೆ, ದೇಶೀ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ಅನುವಾದ-ರೂಪಾಂತರ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ದೇಶೀ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಹ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಲವಾರು ರೂಪಕ ವಿಧಾನಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಎರಡನೇಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಾವ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನೂತನ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಸಾಮಾಜಿಕ', 'ಐತಿಹಾಸಿಕ' 'ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು' ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರಿಂದ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರೆಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಇದೊಂದು ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು, ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರ ನಂತರ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪಿಎಚ್‌ಡಿಗಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದವರು. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವ ಬಹಳ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಮೂರು ರೀತಿಯ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅವರ ಈ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಕೂಡ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನವಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿಯೂ ರೂಪು ಪಡೆದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು, ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಗಳ ಉಗಮವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು ಯಾವ ರೀತಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಜನಪದರ ಕಥನ ಕಲೆಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳೂ ಕೂಡ ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ

ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಂತಹ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಸಹ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಕುಣಿತಗಳು ಇದ್ದುವೆಂದೂ ಇವುಗಳಲೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬಯಲಾಟ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ನಂತರ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ಹಲವು ಪೌರಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಂತಹ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಹಲವಾರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದಂತಹ ನಟರ ಪರಂಪರೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನ ತಿಳಿಸುವ ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊಡುಗೆಯಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಇದು ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳಲು ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಸಾಲದೆಂದು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಅನುವಾದ ಪರಂಪರೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಗಳೆರಡೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಅನುವಾದ-ರೂಪಾಂತರಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಮುಂದೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಕಾಲಮಾನ, ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೂ ಕೂಡ ಹಲವು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಥವಾ ಓದುಗರ ಆಸಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಂಬುದಾಗಿ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ವಸ್ತು, ಆಶಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಪ್ರಬಂಧವು

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನ ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹಲವಾರು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ, ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಚರ್ಚೆಯ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಆಯಾ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಜೊತೆಗೇ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರ - 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ಬಹಳ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಂತಹ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗ್ರಂಥ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ'(೧೯೯೪) ಇದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳದೇ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ಇದಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ತಳಪಾಯವೆಂಬಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಏಳು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವಲೋಕಿಸ ಹೊರಟಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಲಾ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ, ಪ್ರಾಚೀನ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಯುಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವು ಪೂರ್ವದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ."[೧] ಹೀಗೆ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ಇದಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಕಾಲಸೂಚಿಯನ್ನು ನೀಡುವ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನ ನೀಡಿ, ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯದ ಜೊತೆಗೆ "ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣ ಅಧ್ಯಯನದ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನಷ್ಟೆ ಈ ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಕೊರತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲಿಜಿಬೀತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತದ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಹತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು, ವಿಷಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು ಎಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳಾಗುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಅಗತ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದ ಜೊತೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಥಮ ಮಾಹಿತಿ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ."೨

ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರೆ, ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ' (೧೯೮೬)ಯು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ, ಸ್ವರೂಪ, ಪರಂಪರೆಯನ್ನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಯು ಹೇಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಹೊಸ-ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "ಪ್ರಸನ್ನರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಉನ್ನತ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಳನೋಟಗಳು ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸನ್ನರು ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಾದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೇಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಮೂವರು ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ; ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಲೇಖನವಾಗಿದೆ. ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಲೇಖನವು ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಕೃತಿಯಾಗಷ್ಟೇ ಸಫಲವಾದರೆ ಸಾಲದು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಇವೆರಡನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಸನ್ನರವಾದ. ಆದ್ದರಿಂದ ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ."[೩] ಹೀಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಾವ ರೀತಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿ ಇದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ನಿಬಂಧರಚನೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೇ ಇನ್ನೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಅವರ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೩), ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಅವರ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ' (೧೯೯೭), 'ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ', ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತುಪ್ರಯೋಗ'(೧೯೭೩), ಹಾಗೆಯೇ ಡಾ. ವೆಂಕಟೇಶ್ ಇಂದ್ವಾಡಿ ಅವರ ಪಿಎಚ್ ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾದ 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ' (೧೯೯೭) - ಇನ್ನಿತರ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗು ಪಿಎಚ್ ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈಗ ನಡೆದಿರುವಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ನಿಬಂಧರಚನೆಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ, ಪೂರಕವಾಗಿ ದೊರತಿರುವಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಿಬಂಧರಚನೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ಪು.೧೪

೨. ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ, ೧೯೯೭ - 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ; ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ' ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್ ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ, ಪು.೧೨

೩. ಅದೇ, ಪು.೧೨

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ

೩.೧. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

೩.೨. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

೩.೩. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

೩.೪. ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು

೩.೫. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ

೩

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಂತಹ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೂ ಒಂದು. ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತನ್ನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿಯೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದಿರುವುದನ್ನು ಅದರ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. "ಕನ್ನಡದ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ೧೦ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೇ 'ಪಗರಣ'ದಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ನಂತರ ೧೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಂಪ-ರನ್ನರಂತಹ ಮಹಾಕವಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಂಡಿತು. ಪಂಪ 'ಕೃತಾನುಕರಣಮೆ ನಾಟ್ಯಂ' ಎಂದು ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವನ್ನೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ', ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ', 'ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ' ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆಯಾದರೂ ನಾಟಕವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಇದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಉಳ್ಳವರು ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೭ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದ ಗೋವಿಂದ'ವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ ಉಂಟಾಗುವವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ' -ಯಾಕೆಂದರೆ, ಎಲ್ಲ ದೇಶದ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇರಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅಭಿಜಾತ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು."[೧] ಹೀಗೆ ಅಭಿಜಾತ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗತೊಡಗಿದವು.

ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿಯ' ಅನುವಾದವಾದ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗತೊಡಗಿದ್ದು, ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ಮೊದಮೊದಲು ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮುಂದೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಆಯಾಯ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದಂದಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟರೂ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ/ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲದಿಂದ ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆದು, ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿ ಮೂಡಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಂತಹ ಶಿಷ್ಟಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ಬೆಳೆಯ ತೊಡಗಿದವು. "ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಆಧಾರ ಸಹಿತವಾಗಿ ಊಹಿಸುವುದಾದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ನಡುವೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮೊದಲ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕ ಉಪಲಬ್ಧವಾದದ್ದು ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೂ ಅವುಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನಲು ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಮುಂತಾದವರು ಕೊಡುವ ಆಧಾರಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದು ತೀರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ."[೨] ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಬಂದರೂ, ಇದರ ಬೇರು ಮಾತ್ರ ಜನಪದದಲ್ಲಿದೆ. ಜಾನಪದದ ವಿವಿಧ

ಪರಿಕರಗಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾತಾವರಣ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಏಕೆ ಯಾರೂ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಇದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸದು. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಬೆಳೆಯಲು ಮತ್ತು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು, ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ರಸಿಕನಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ತನಗಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಸಡ್ಡೆಯ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಡಲಾಗಿತ್ತು, ಅದನ್ನು ಸವಿಯಲು ರಸಿಕ ಸಮೂಹ ಆಗ ಇದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾಲ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆಗ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರಸಿಕ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ರಾಜಾಶ್ರಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ಆ ಕಾಲದ ಲೇಖಕ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಸಹಿತ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತಾವು ಯಾಕೆ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹಳಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲಾ, ಆದರೆ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡುಬಂದಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಯಾವ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ದೊರತಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಯಾವ-ಯಾವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ-ಹೇಗೆ ಅವಸ್ಥಾಂತರ ಹೊಂದಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನ ರೂಪಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಧರ್ಮಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಧರ್ಮಕಾರ್ಯಗಳಿಗಾಗಿಯೇ. "ಒಂದೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಯಿರುವುದಾದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಏಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿವೆ."[1] ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದಂತಹ ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಾಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕೊಡುಗೆಯೆನಿಸಿದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೂ ಸಹ ಅಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಹೀಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಚೀನಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಇನ್ನಿತರ ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. "ಋಗ್ವೇದದ ಸಂವಾದ ಸೂಕ್ತಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತ

ನಾಟಕದ ಭೀಜಾಂಕುರಗಳೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳೂ ಕಾರಣವಾದವು.”[೪] ಹೀಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಊಹೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. “ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸ ಯೂರೋಪದ ತತ್ಸಮವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಪಾಲು ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಅವನತಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರೂ ಅದರ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಅವಧಿಯೇ ಭಾಸ, ಅಶ್ವಘೋಷರಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಭವಭೂತಿಯವರೆಗೆ ಸುಮಾರು ಎಂಟುನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಕಾಲದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಅವುಗಳ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದಮಿತ್ಥಂ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟದ ಮಾತೇ.”[೫] ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ನಾಟಕ ಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

“ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿದ್ದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಆಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಲಿತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿಗಳಿಂದ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಕಾಲಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾದದ್ದು, ಅಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದದ್ದು. ಗ್ರೀಕ್ - ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ, ಜನಾಂಗ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟ, ಭಾಗವತರಾಟ, ಮೂಕಾಭಿನಯ, ನಾಟ್ಯ, ಗೀತ ಮುಂತಾದವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಭರತಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಈವೊತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿದ್ದರೂ, ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪೂರ್ವದಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಬಹು ಅಪೂರ್ವ. ಇದರ ರಹಸ್ಯವೇನು? ಆಡುವ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಓದುವ ನಾಟಕವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅದಕ್ಕೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾದ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರತು, ನಾಟಕೀಯತೆಗಿಂತಲೂ ಕಾವ್ಯ ಗುಣವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಸರಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಮಹಾವೀರರ, ದೇವಾಂಶಸಂಭೂತರ, ದೇವತೆಗಳ, ಕಥೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಮತಾಚರಣ ಸಂಬಂಧವಾದ ಜಾತ್ರೆ ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಂತೆಯೇ ಭರತಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ -ಈ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಕರಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಪಾಂಡವರು, ಕೌರವರು, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು.”[೬] ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತವೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಮುಂತಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ದೇವತೆಗಳ ಮತ್ತು ಮಹಾಪುರುಷರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದವು. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ನಾಟ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುವ ಗ್ರಂಥ ಮಾತ್ರವೇ ಇದಾಗಿದೆ. "ಇದರಿಂದ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಗ್ರಂಥದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಾಟ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಕ್ರಮವು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಮಿಕ್ಕ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಆಧಾರಗಳೆಂದರೆ ವೇದ, ಜೈನ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಗ್ರಂಥಗಳು, ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರ(ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಕರಣ) ಗ್ರಂಥಗಳು, ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕ, ಇತಿಹಾಸ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು."[೭] ಈ ಎಲ್ಲಾ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವಂತಹ ಆಧಾರಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರಾಣಗಳು ನಾಟಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿರುವುದು ಸಂಭವ; ಪೌರಾಣಿಕರು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು; 'ಪಾಠಕರು', ಪ್ರಾಯಶಃ ಗಾನದೊಡನೆ, ಓದುತ್ತಿದ್ದರು; 'ಧಾರಕ'ರು ಅವರು ಓದಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; 'ಕಥಕರು' ಅಭಿನಯ ನೃತ್ಯ ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳೊಡನೆ ಅದನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಸಂಭಾಷಣೆ ಸೇರಿದರೆ ಸಾಕು, ಅದು ನಾಟಕವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು; ನಟರಿಗೆ ಇಂದಿಗೂ 'ಭಾರತ'ರು, 'ಭಾಗವತ'ರು ಎಂಬ ಹೆಸರಿವೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳಂಥ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ-ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಘನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ."[೮] ಹೀಗೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳು ಕೃಷ್ಣ, ರಾಮ ಮುಂತಾದವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಿಷಯಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದವು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭರತ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾರ್ಯವೂ ಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು; ಇದರಿಂದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆಳೆಯಲು ತಕ್ಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ದೊರೆಯಿತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆದಿ ಮಾನವನ ಹುಟ್ಟಿನಷ್ಟೇ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದರ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿಂದೆ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಂತೆ ಭರತ ಖಂಡದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮೂಲವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದಿಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ತನ್ನ ನಿಸರ್ಗದ ಗುಡುಗು, ಸಿಡಿಲು, ರೋಗ-ರುಜಿನ, ಅತಿವೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅನಾವೃಷ್ಟಿಯ ಉಗ್ರರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಒದಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದುದ್ದರಿಂದ ಆತನು ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಅವ್ಯಕ್ತ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಯ ಮೊರೆ

ಹೋದನು. ಹೀಗೆ ಹೂಡಿದ ಹಂಚಿಕೆಯ ಫಲಿತದಿಂದ ಧರ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳಾದ ವಾಯು, ವರುಣ, ಅಗ್ನಿ, ದುರ್ಗಿ, ಕಾಳಿ, ಮಾರಿ, ಮಷಣಿ, ಭೂತ, ಪಿಶಾಚಿ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಲವು ಮಂತ್ರ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡನು. ಅಂದರೆ ಅದರ ನಿಮಿತ್ತ ಆತನ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿವೇದನೆ ಮಾಡಲು ದಿನನಿತ್ಯ ಪೂಜೆ, ನೈವೇದ್ಯ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ನೃತ್ಯ, ಕಂಸಾಳೆ, ಕೋಲಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ, ಡೊಳ್ಳು ಕುಣಿತ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದ ಅಭಿನಯಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ರೂಡಿಸಿಕೊಂಡನು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಇನ್ನು ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳೇ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಭಿತ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಜನಪದರ ಆಟ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಕಲೆಗಳು ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು, ದೇಸೀಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದೇ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವೂ, ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿದ್ದು, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಕುರುಹಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

೩.೧. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥದ ಫಲಿತದಿಂದ ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ಆಧಾರವೂ ಅನುಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತವಾಗಿ ಸಿಗುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಧರ್ಮವು ಪ್ರೇರಕವಾದರೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಜನಪದ-ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹೊಳಹನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವವರು ನೇರವಾಗಿ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವ ಪ್ರಚೋಧನೆಯಯೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ದೈವವನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಘರ್ಷ ಮುಂತಾದ ಅವಯವಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುವ ನಾಟಕದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತ ಸ್ವರೂಪದ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳು, ಕುಣಿತಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷವಾಗಿವೆ. ದೇವರನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದೇ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು. ಮುಂದೆ ಆಡುವ ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಪೂರ್ವರಂಗ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪೂಜೆಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಬಯಲಾಟದ ವಿಧಿಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟದೈವದ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ದೇವತೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಆಟ ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ಸಾಗುವಂತೆ ಆಶೀರ್ವದಿಸುವುದುಂಟು. ಪೂರ್ವರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಪೂರ್ವರಂಗ, ನಿರೂಪಣೆ, ಮಂಗಳ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಹಂತಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾನಕದ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದೊಂದು ಆಟಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು 'ನಾಟಕ'ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾದ ನಾಟಕವು ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಿರುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳೆನಿಸಿದ, ಬಯಲಾಟಗಳೂ ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದ್ದು. ಈ ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ಕುಣಿತ, ಹಾಡು, ಸಂವಾದಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಕಲೆಗಳನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತೀರಾ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ, ತೊಗಲು

ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಆಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಧರ್ಮ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ವಸ್ತುವಾದವು; ನೀತಿ ಬೋಧೆಯೇ ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಯಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ

ಇದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಸಂಗೀತ, ತಾಳ, ಲಯ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. “ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ದೊರೆತಿವೆಯಾದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಹದಿನಾರನೇಯ ಶತಮಾನದಿಂದ, ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪಶ್ಚಿಮ-ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಲಾಭ ಪಡೆದಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಮಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ತೌರೂರು. ದಶಾವತಾರದ ಆಟ, ಭಗವಂತನ ಆಟ, ಭಾಗವತರ ಆಟ ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದಶಾವತಾರದಾಟವೆಂದೂ, ಭಾಗವತನೇ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವಂತರಾಟವೆಂದೂ ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಭಗವಂತನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಭಾಗವತನೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ.”[೯] ಕನ್ನಡ ದೇಶೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವಾದುದು ‘ಯಕ್ಷಗಾನ’ವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಯಲಾಟ, ದಶಾವತಾರದ ಆಟ, ಮೇಳ, ಪ್ರಸಂಗ, ಅಟ್ಟದಾಟ, ಭಾಗವತರಾಟ... ಇತ್ಯಾದಿ ನಾನಾ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ರೂಪಕಗಳು, ಉಪರೂಪಕಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ‘ನಾಟಕ’ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ದೇಶೀಯ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸೇರಿದೆ. “ ‘ಯಕ್ಷಗಾನ’ ಎಂಬ ಮಾತೇ ಅದೊಂದು ಬಗೆಯಾದ ಗಾನವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದು ಗಂಧರ್ವಗಾನವಾದರೆ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿದೆ. ದೇವತೆಗಳ ಸಂತೋಷಾರ್ಥವಾಗಿ ಭರತಾಚಾರ್ಯನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಗಂಧರ್ವರು. ಯಕ್ಷರೂ ಗಂಧರ್ವರಂತೆ ದೇವತೆಗಳ ಸೇವಕರೇ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ

ಭಾಗ್ಯ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರು ದಾನವ ಗುರುವಾದ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವಗಾನವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸುವ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಲಿತರು. ಯಕ್ಷರಿಗಾಗಿ ರಚಿತವಾದುದು ಯಕ್ಷಗಾನ. ಈ ಕಥೆಯು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪಿತವಾದುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇನೂ ಇಲ್ಲ.”[೧೦] ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಂತೆ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಹಾಡು, ಸಂಗೀತ, ತಾಳ, ಲಯ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಸಡಿಲಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಮನರಂಜನೆಯ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ೧೨-೧೩ನೇಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಮೊದಲಾದ ಅರಸರಿಂದ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆದು ರಾಜರ ಮತ್ತು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಶೈವ ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಭಕ್ತಿನಿಷ್ಠೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನಾರ್ಹತೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಬಳಿಕ ಇದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಧರ್ಮನಿಷ್ಠೆ, ಭಕ್ತಿನಿಷ್ಠೆ, ಮನೋರಂಜನೆಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಉಧ್ಯಮಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲಿನ ಮಧ್ಯೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಡಿ ಅಗಲ, ಮೂವತ್ತು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಒಂದು ಅಂಗಳವನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ಬಿದುರುನೆಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಅತ್ಯಂತ ಮೋಹಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಉಡುಗೆ, ತೊಡುಗೆಗಳು ಅಪೂರ್ವವಾದ ರೀತಿಯವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಳ ಕಥೆ, ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು, ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರಂಥ ಅವತಾರಿಗಳು, ಪಾಂಡವ-ಕೌರವರಂಥ ರಾಜರು, ರಾಕ್ಷಸರು, ಕಿನ್ನರ ಗಂಧರ್ವರು, ಹೀಗೆ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷದವರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾವ ಪ್ರಚೋಧಕ ನೃತ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ನಾಯಕರು ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಇರಲಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರಲಿ ಅಥವಾ ದೇವ-ದೇವತೆಗಳಿರಲಿ ಆಟಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಕಟ್ಟುವುದು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಹನುಮನಾಯಕ ಎಂಬ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನೇರ ಪಾತ್ರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತನಂತೂ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಆಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹನುಮನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಪರಿಚಯಿಸುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಾಗತ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ನೆರವಾಗುವುದು ಮುಂತಾಗಿ ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ, ಹನುಮನಾಯಕನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕನಂತೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರದೆ, ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಒಬ್ಬ ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿದ್ದು ಕೂಡ,

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪುರಾಣ ಲೋಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಕೊಡುತ್ತಾ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕಲ್ಪನೆ ವಿನೂತನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

''ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಳಗ ಅಥವಾ ಕಲ್ಯಾಣದ ವಸ್ತುವೇ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಭತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾಗವಿದ್ದರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಮಹಾಪುರುಷರ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ಕಥೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಷಟ್ಪದಿಕಾರರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಕರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಷಡಕ್ಷರಿ ಮತ್ತು ತೊರವೆ ನರಹರಿಯಂತಹವರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಅವರು ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಎಲ್ಲಾ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಳಗವಿದ್ದೇ ಇರಬೇಕು; ಪರಿಣಯಗಳೂ ಇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜರಾಸಂಧನ ಕಾಳಗ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ, ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಾಳಗ, ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ, ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ - ಇಂಥ ಹೆಸರುಗಳೇ ಅಲ್ಲಿ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿವೆ. ನೂರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಂಗ್ರಹವಿನ್ನೂ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೊಡುವ ಪಟ್ಟಿಯಂತೆಯೇ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆತಿವೆ.''[೧೧] ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳಾಗಿದ್ದು ಇಂದಿಗೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನರಲ್ಲಿ ದೇವರು, ಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಆಸ್ಥೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಸಾತ್ವಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಅವರ ನಂಟಸ್ಥಿಕೆ ತುಂಬಾ ಗಾಢವಾದದ್ದು. ಅಂತೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮಂಜುನಾಥೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ, 'ಕೆರೆಮನೆ ಮೇಳ', 'ಶ್ರೇಣಿ ಕುಟುಂಬ', 'ಕೆರೆ ಮನೆ ಕುಟುಂಬಗಳು' ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿಸಿವೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯಿಸ್ಥಿಕೆಯಿಂದ ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರವು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಾ ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಬಯಲಾಟ

ಬಯಲಾಟವೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪ್ರಿಯ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದು, ಆದಿ ಮಾನವನ ದೈವದ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥ ಹುಟ್ಟಿದ ಮೂಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ

ಇದನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ 'ಬಯಲಾಟ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬಯಲಾಟದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಕುಣಿತ, ಗೀತ, ಸಂಗೀತ, ಮದ್ದಳೆ, ತಾಳ, ವಾದ್ಯ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಬಯಲಾಟವು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಪುರಾಣ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ಕಥಾ ಜಗತ್ತನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅದರ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಾಮಾನ್ಯರವರೆಗೂ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ಬಯಲು, ಅಟ್ಟ, ಎತ್ತರವಾದ ದಿಬ್ಬಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷ-ಭೂಷಣವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತುಂಬಾ ಆಡಂಬರವೂ ಭವ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದ್ದು, ಥಳಥಳಿಸುವ ವಸ್ತ್ರಾಭರಣಗಳು, ಗಡಸುತಾಳ ಮದ್ದಲೆ, ಜಾಗಟೆ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಎದೆಕವಚ, ಜರತಾರಿ ಪಂಚೆ, ನಡುಪಟ್ಟಿ, ಚಂಡಮದ್ದಲೆ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ತೀವ್ರ ವಿಜೃಂಭಣೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಸಾಧಾರಣತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಮರಸ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ 'ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷಣೆ'ಯ ಆಶಯವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವುದು ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರೂಪ, ಲಕ್ಷಣ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಹಳೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದು, ಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಭಕ್ತಿ, ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂಡಲಪಾಯ ಮತ್ತು ಪಡುವಲಪಾಯವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಮೂಡಲಪಾಯವನ್ನು ಪುನಃ ದೊಡ್ಡಾಟ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ

ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟವೂ ಕೂಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದು, "ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅದು ಪೂರ್ವದಿಕ್ಕಿನವರ ಬಯಲಾಟವಾಗಿದೆ. ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವಿದ್ದಂತೆ ಪೂರ್ವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ-ಮೂಡಲಪಾಯಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಟು ಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಎರಡಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ಅಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ, ಮೂಲದ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದು

ಕರೆದಿರಬಹುದು.''[೧೨] ಹಾಗೆಯೇ ಇದು ದಿನವಿಡೀ ಬಾರಿ ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ 'ದೊಡ್ಡಾಟ' ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ''ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಎರಡೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಷ್ಣವ ಕತೆಗಳಾದರೆ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಷ್ಠೆಯಿಲ್ಲಾ, ಶಿವಪರವಾದ ಕಥೆಗಳು, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷ್ಣು, ಶಿವರಲ್ಲಿ ಸಮಾನಭಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ, ವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.''[೧೩] ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದು, ಇದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಮನರಂಜನೆಯ ನಿಷ್ಟೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಬಯಲಾಟವಾಗಿದೆ.

ಸಣ್ಣಾಟ

ಸಣ್ಣಾಟವೂ ಕೂಡ ದೊಡ್ಡಾಟದಂತೆ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ನೀತಿ ಬೋಧಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಸನ್ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುವುದು ಸಣ್ಣಾಟದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ ಇಡೀ ದಿವಸ ಆಡುವ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು, ಕುಣಿತದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಸಣ್ಣಾಟವು ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಳರಸಗಳಿಲ್ಲದೇ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಿಂದ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಆಡುವ ಆಟವಾಗಿದೆ. ''ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪ್ರದೇಶವೆಂದರೆ ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆ. ಬಿಜಾಪುರ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸಣ್ಣಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ, ವಸ್ತು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ಸೀಮಿತ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಮಸ್ಯೆ, ಪ್ರೇಮಕಾಮದ ಲಹರಿಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ. ದೊಡ್ಡಾಟವು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ, ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ವಸ್ತುಗಳಿವೆ.''[೧೪] ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾಲ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ.

''ಹನ್ನೆರಡನೇಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಇಪ್ಪತ್ತರವರೆಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಜನಮನದ ಮೇಲೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಈ ಪರಂಪರೆ ಎರಡು ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

ಒಂದು ಶಿವಶರಣರ ಶೈವ ಪಂಥ; ಮತ್ತೊಂದು ವೈಷ್ಣವದಾಸರ ದಾಸಪಂಥ. ಭರತ ಖಂಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಲ್ಲಾ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡಿಗರು. ತಾವು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲೌಖಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಬಾಳಿದವರು. ಅವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಉಪದೇಶಗಳು ಕನ್ನಡದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿದೆ. 'ಚೌಡಯ್ಯನ 'ಹಂತಿಯ ಹಾಡು' ಎಂಬ ಒಂದು ಜನಪದ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಹನ್ನೆರಡನೇಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಶಿವಶರಣರೂ, ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಿಗಳೂ ಆಟದ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದೆಂಬಂತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ತಿರುಗುತ್ತಾ ವೇಷ ಹಾಕಿ ತಮ್ಮ ದೈವದ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಶೈವ, ವೈಷ್ಣವ ಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವೆಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯ. ವಸ್ತುವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ-ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ."[೧೫] ಹಾಗೆಯೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿಯೂ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಚಿಕ್ಕದಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಬದಲು ಚಿಕ್ಕ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಗವಿರುತ್ತದೆ. ಗಣಸ್ತುತಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರೂ, ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಾಳಿದ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ, ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ -ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ; ಬಯಲಾಟಗಳು ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ತಾಳಮದ್ದಲೆ

'ತಾಳಮದ್ದಲೆ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಕೂಟಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಂಗಳವೋ ಅಥವಾ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕೂಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಬಯಲಾಟದ ವೇಷ, ಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೇನೂ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ. ನೂರು ಜನದವರೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವುದುಂಟು. ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಒಂದೆಡೆ ಕುಳಿತರೆ ಅವನ ಎದುರು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವರು. ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ, ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ

ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ."[೧೬] ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ, ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ, ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿಯಬೇಕಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮಾತಾಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಹುರುಪು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿದ್ದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಪುರಾಣ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತು ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದರ ತರಬೇತಿಯಾಗಿದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನೂ ತರಭೇತಿಯ ಮೂಲಕ ಇಂದೂ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. "ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಎಲ್ಲ ಹಂತದ ವಯಸ್ಸಿನ ಜನರಿಗೂ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ. ಮೇಲುಕೀಳು ಎಂಬ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದಕ್ಕಿದೆ."[೧೭] ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಜನಪದರ ಜೀವನಶೈಲಿಯ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಬಳಸುವ ಕಥಾನಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಿಂದ ಪಡೆದವುಗಳಾಗಿವೆ.

"ಮಾನವನ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಡುವೆ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಆ ಮಾನವನೇ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನೇ ಆ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಚೈತನ್ಯಶಾಲಿ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಯಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸುವಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ ಅವರ ಮೂಲ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ ತುಂಬುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ರಹಸ್ಯಮಯವಾದ ನಟನೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಜೀವನದಾನ ಮಾಡಿ ಬೊಂಬೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರ ಮುಂದಣ ಹಂತ ಇದಾಯಿತು."[೧೮] ಹಾಗಾಗಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯರಂತೂ ಜಗತ್ತಿನ ಸೂತ್ರದಾರ ಪರಮಾತ್ಮನೂ ಅವನ ಬೊಂಬೆಗಳು ನಾವು ಎಂಬುದನ್ನು ಅನಾದಿ ಕಾಲಗಳಿಂದ ಸಂಮ್ಮಿಳಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅವನ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ಈ ಲೋಕದ ನಡವಳಿಕೆ ಆಗುವುದೆಂದೂ, ಅವನಿಗೆ ಕಪಟ ನಾಟಕ ಸೂತ್ರಧಾರನೆಂದೆಲ್ಲಾ ಕರೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಮೂಲವೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂಬ ಮಾತು ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲ

ಇದೇ ದೇಶವೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತೀರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಚೀನಿಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ಮಾಯವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ, ಈಜಿಪ್ಟ್ ಗೋರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ', 'ಬೊಂಬೆಯಾಟ' ಮುಂತಾಗಿ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಕನಕದಾಸರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೪೨೦, ೧೫೨೧ರ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ."[೧೯]

ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಬಳಸುವ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮರದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಒಬ್ಬ ಸೂತ್ರದಾರನಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ದಾರಗಳನ್ನು ಎರಡೂ ಕೈಗಳಲ್ಲೂ ಹಿಡಿದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸೂತ್ರದಾರನು ಧ್ವನಿ ಗಾರುಡಿಗನೂ ಆಗಿದ್ದು, ಆತನೇ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ನೋಡಲು ಬಹಳ ಮನರಂಜನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದುವೆ ಮುಂದಿನ ಬಯಲಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೂ ದೈವದ, ಧರ್ಮದ ಮೇಲಿನ ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಬಳಸುವ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಕೂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಮಾದರಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ.

ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವವರು ಬಹುತೇಕ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತ ಜನಾಂಗದವರಾಗಿದ್ದು, ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬವೇ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜನಾಂಗದವರಿಂದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಥಾನಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟದವು. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ವೃತ್ತಿಪರ ಕಲೆಗಾರರು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಜನರ ಮನ್ನಣೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಿದೆ. ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟವಾಡಿಸಿದರೆ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆಯೆಂದೂ, ದನ ಕರುಗಳ ರೋಗಗಳು ನಿವಾರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದ ಜನಪದರು ಈ ಆಟಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದರೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಈ ನಂಬಿಕೆ ನಾಶವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಇಂತಹ ಕಲೆಗಳು ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿವೆ.

ಹೀಗೆ "ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕುಣಿತಗಳು ಇದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಂತಹ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲದೆ ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ವೇಷಗಾರರು, ಜಾತಿಗಾರರು ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿ ನಟರೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಬೊಂಬೆಯಾಟವಂತೂ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲೆ; ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಕಲ್ಗಿತುರಾ'ದಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಗೊಂಬೆಗಳು, ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಾಕು ಪ್ರಾಣಿಗಳದೇ ಆದ ಒಂದು ಆಟದ ಪರಂಪರೆಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟ, ಮಂಗನ ಆಟ, ಹಾವಾಡಿಗರ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಾಳಿದ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ, ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ; ಬಯಲಾಟಗಳು ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಸಮೃದ್ಧ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು."[೨೦] ಹಾಗೆಯೇ ವೀರಗಾಸೆ, ಚೋಮನ ಕುಣಿತ, ಬೀಸುಕಂಸಾಳೆ, ಗೊರವರ ಕುಣಿತ, ಕರಡಿ ಕುಣಿತ, ಬೀರು ದೇವರ ಕುಣಿತ, ಗುಡ್ಡರ ಕುಣಿತ, ಡೊಳ್ಳು ಕುಣಿತ, ನಂದಿಕೋಲು ಕುಣಿತ, ಕಲಪಾಲ ಮೇಳ, ಹಗಲುವೇಷ, ಭೂತಾರಾಧನೆ, ನಾಗನೃತ್ಯಾರಾಧನೆ... ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಕೂಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಆಟಗಳಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ.

೩.೨. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸ ಶಬ್ದವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರಬಹುದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಈಗಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪಂಡಿತರು ದರ್ಬಾರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. "ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಂತೆ ನಿಯತವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ತಂಡದ ನಟರು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರವೇಶ ಧನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡುವುದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಉದ್ಯಮದಂತೆ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಿ ಸಂಘಟಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ನಿರ್ವಾಹಕನಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೇನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆಡಿಸುವುದು. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಅವನು ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅಥವಾ ಜನತೆಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಟರಂತೂ ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಆಡುವುದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಉದಯಿಸಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ."[೨೧] ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷತೆಯೇನೆಂದರೆ ಇದು ದರ್ಬಾರು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮಧ್ಯ ಸೇತುವೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಂತರ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಮತ್ತು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವು. ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಭಾಷೆ ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ನೋಡುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಕೊಟ್ಟರು. ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಲು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಿದರು. ಅಂತೆಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಕ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾದರು. ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ರುಚಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ-

ಬಯಲಾಟಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮತಾಳಿ ಮರಾಠೀ, ಪಾರ್ಸಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇರು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೇ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಒಂದು ರಾಜಗೃಹದಲ್ಲಿ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದು ಬೆಳೆದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಮಧ್ಯ ಹಳ್ಳಿಗಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿಂತಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿ ಆರಂಭಗೊಂಡವು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಾದ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಸಣ್ಣಾಟ ದೊಡ್ಡಾಟ ಇನ್ನಿತರ ಆಟಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳು ವೃತ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿದವು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಶೈಲಿಯನ್ನೂ, ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. "ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಜಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಅವರು ತೆತ್ತ ಹಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು."[೨೨]

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಿಂದಲೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಪೌರಾನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆಡಿದರು. ದಂತ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಿದ್ದವು. ನಂತರ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ, ನೀತಿ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದರು. ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶಾಂತಕವಿ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾವ್, ಹುಯಿಲುಗೊಳ ನಾರಾಯಣರಾವ್, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾವ್, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ - ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಘನೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸಿಬೇಕಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಮುಂಬೈ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ವೃತ್ತಿ

ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ರಮೇಣ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಂತಹ ಭಾರತದೇಶವು ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು. ದೇಶದ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೂ ನಡೆದುಬಂದ ನಾಟಕದ ಮೂಲವು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ-ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇಡೀ ದೇಶದ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮೀನ್ದಾರರು ಮತ್ತು ರಾಜ-ಮಹಾರಾಜರುಗಳೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಮೇಲು ವರ್ಗದವರ ಹಿಡಿತದಿಂದಲೂ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಗರ ಹಾಗೂ ಪಟ್ಟಣವಾಸಿಗಳಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ನಗರ ಹಾಗೂ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಸಮೀಪವಿದ್ದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು, ತನಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಭಾರತೀಯ ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿತು.

"ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆರಡು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು ಜನತೆಯ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಜ-ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಟರು, ರಾಜ ಪರಿವಾರದವರ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸದೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಲವು ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೊಸ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಲವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮುಂತಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಕಾರರ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು."[೨೩] ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿನ್ನೂ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧಾಳಿಯನ್ನ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆಯಾದರೂ

ಸುಮಾರು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳೇ ಅದರ ಸಾರವತ್ತಾದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೇಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರಯುಗದ ಆರಂಭದೊಂದಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿ ಉಂಟಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂದಿಗೂ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಇವೆಯಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚುರವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಮುಡುಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ‘ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ’, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಮಹಮ್ಮದ್ ಪೀರ್ ರವರ ‘ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ’, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ರಂಗನಾಥಭಟ್ಟರ ‘ಅಂಬಾ ಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ’, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರ ‘ಕಲಾವೈಭವ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ’, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯಿಡುರವರ ‘ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ’ -ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವಾದರೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿರುವಂತಹ ‘ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ’, ‘ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ’ಗಳಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಕಂಪನಿಗಳಾಗಿವೆ. “೧೯೨೫ ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಸಮವಾಗಿ ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೇ ಎರಡೂ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದ ಕಾರಣ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು.[೨೪]

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದವು. ವಾಸ್ತವತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಜನಮನವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದು, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲೀ, ಸ್ವರೂಪವಾಗಲೀ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತೂ ಎನ್ನಲೂಬಾರದು. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಆನೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು, ಮಳೆಯಾಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು; ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ವಾಸ್ತವತೆ ಯಾವ ಮಟ್ಟ ಮುಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; “ ‘ಅಭಿಮನ್ಯು ವಧಾ’ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಜಯದ್ರಥನ ರುಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಅವನ ತಂದೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬೀಳುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ... ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾದ

ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಹೂಡಿದ ರಥದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ‘ಉಷಾಹರಣ’ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ-ಅನಿರುದ್ಧರ ಮಂಚವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ‘ದಶಾವತಾರ’ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೂ ವೈಕುಂಠ ಮಹಾದ್ವಾರದ ದೃಶ್ಯ. ಕಾಳಿಂಗ ಮರ್ದನದ ದೃಶ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಜನ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು.”[೨೫] ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲಕಾಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಬಂದಿತೇ ಹೊರತು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ವೇದ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವು ಸಿದ್ಧಕತೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದನ್ನಾಗಲೀ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಓರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯಾಮಾಪನ ಮಾಡುವುದನ್ನಾಗಲೀ ಅವರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಜನರನ್ನ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು, ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಸ್ಮಯದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾಯಿತೆನ್ನುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

೩.೩. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

‘ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ’ಯನ್ನು ‘ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ’ ಎಂತಲೂ ‘ಅಮೆಚೂರ್ ರಂಗಭೂಮಿ’ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. “ ‘ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ’ ಮತ್ತು ‘ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ’ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡುಮುಖಗಳು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಜೀವ-ದೇಹದಂತೆ ಅವೆರಡೂ ಅಭಿನ್ನವಾದವು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಅತೃಪ್ತಿ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ ಹಾಡುಕುಣಿತಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಎಚ್ಚೆತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ, ತನ್ನ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು

ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಫಲಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು.''[೨೬] ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಶುರುವಾದವು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಿದ್ದಂತಹ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅವನತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೆನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಗಿಂತ ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೃಪ್ತಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದರಿಂದ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹುಟ್ಟಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತೆನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯೇನಿದ್ದರೂ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ ಹೊರತು, ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲಾ, ಅಂದರೆ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ವೃತ್ತರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಾಕಷ್ಟು ತೃಪ್ತಿದಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೇಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ರಂಗತಂತ್ರ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ -ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಧಿಸಲಿಲ್ಲ, ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ, ನಾಟಕಕಾರರು, ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯದಾತರು -ಹೀಗೆ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಹಲವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಇದು ಅಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾದರು.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಶಾಲಾ-ಕಾಲೇಜುಗಳೇ ಆಶ್ರಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಅಂದರೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಅಧ್ಯಾಪಕರುಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು, ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರದೆ, ಭರತ ಖಂಡಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಚಾರವಾಗಿರುವುದು ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ''ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವನ್ನು ದೇವಾಲಯಗಳು ಮತ್ತು ಅರಮನೆಗಳು ಪೋಷಿಸಿದವು. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳು ಕಾಪಾಡಿದವು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕಾದರೆ ಆಧಾರ ದೊರೆತದ್ದು ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕ ರಂಗಗಳಿಂದ. ಮೂರು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದವು.''[೨೭] ಹೀಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳೇ ಆಶ್ರಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು. ಪ್ರಯೋಗ, ತಂತ್ರ, ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು; ಮನರಂಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಸ್ಯಭಾವಾತಿರೇಖದ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದೇ ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿತ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಕೂಡ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರನೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲಾ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರು, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರಂತೆ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿರಂತರವಾದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ''ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ, ಭಾರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ''ವು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಚುರಮುರಿಯವರ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಅನುವಾದವೇ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದ ಈ ಮಂಡಳಿ ಬಹುಕಾಲ ಬಾಳಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಇದು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಉದ್ದೀಪಿಸಿತು.''[೨೮] ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಾಡಿನ ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್ (೧೯೦೯) ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮೊದಲ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಲವು ಸಂಘ, ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡು, ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನ ಪಡೆದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಈ

ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮುನ್ನೆಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಎಲ್ಲಾ ವಿವಿಧ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳೂ, ಆಟಗಳೂ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳೂ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ತಂಡಗಳ ಕಲಾವಿದರು ಆಟವಾಡುವುದನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬ, ಜಾತ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಜನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಲಾವಿದರೂ ನಟನೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿದ್ಯಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

೪.೪. ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಭಾಷಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರ ಮತ್ತು ಅನುವಾದದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮೃದ್ಧತೆಯು ಹೆಚ್ಚುವುದು, ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದ್ದೇ ಇಂಥ ಭಾಷಾಂತರ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾರಣ, ನಾಟಕವೂ ಬಹಳ ಕಾಲ ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಂತೆ, ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದವೇ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೆಟ್ಟಿಲಾಯಿತು. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಸರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮತ್ತು ಅನುವಾದಕರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ದೊರೆಯಿತು. ದೇಶೀಯ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಅಬಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಪ್ರಜೆಗಳು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮತ್ತು ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು.

"ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ (೧೬೭೨-೧೭೦೪) ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾದ ಸಿಂಗೀರಾರ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈತನ ನಾಟಕವಾದ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದ ಗೋವಿಂದ'ವು ಸಂಸ್ಕೃತ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದರೂ ಕವಿ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿಲ್ಲ. ಸಿಂಗೀರಾರ್ಯನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಯಾರಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವುಗಳಾವುವೂ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ."[೨೯] ಅನಂತರ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳು ಅನುವಾದಗೊಂಡೋ, ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿಯೋ, ರೂಪಾಂತರದಿಂದಲೋ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ 'ಪೌರಾಣಿಕ'ವಾಗಿದ್ದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವುಗಳು ಗೌಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದಗೋವಿಂದ'ವು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದು, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ರಚನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ದರ್ಜೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದ, ಇಡೀ ಕಥನ ಕ್ರಮವು ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ.

"ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ತರುವಾಯ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಯಾವುದೇ ಕನ್ನಡ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅನುವಾದವಾಗಲಿ ದೊರೆಯದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರದ ಸುಗ್ಗಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮತ್ತು ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರೀಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳವರೆವಿಗೂ, ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ನವೋದಯದವರೆವಿಗೂ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದವು."[೩೦] ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಆರಂಭ ಈ ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಆರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಅಳಸಿಂಗಚಾರ್ಯರು ಭಾಸನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಎಂ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡ, ಗುಂಡೋ ಕೃಷ್ಣ, ಚುರಮುರಿ ಮೊದಲಾದವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ,ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ, ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದವು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರರು ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂಧ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಆರಂಭಿಸಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯಿತು.

ಸಿಂಗರಾರ್ಯರ ನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಚುರುಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅವರು ಮಾಡಿದ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕವು ಮೊದಲನೇಯದಾಗಿದ್ದು, "ಇದುವರೆಗಿನ ಶಾಕುಂತಲದ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಇದುವೇ ಮೊದಲಿನದು. ಅದು ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪದ್ಯವೆಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವಾಗಿರದೇ, ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ದೇಶೀ ಹಾಡಿನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದು, ಆ ಮೂಲಕ ಜನತೆಯ ಸಂಗೀತದ ಒಲವಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಳು ಭಾವಪೂರ್ಣವೂ, ಸರಳವೂ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ವಿವಾಹ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವಷ್ಟು ಅವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು."[೩೧] ಅಂತೆಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನುಡಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅನಂತರ ಅವರು ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ', ಹೆನ್ರಿಫೀಲ್ಡಿಂಗ್ ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಸುಧಾನಾಟಕ'ವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವ ಮೂಲಕ ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮೈಸೂರು ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲದೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕೂಡ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕವು ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದ ಏಳು ಜನ ಮಹನೀಯರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಹೆಸರು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ ಮೂಲವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮೂಲಭಾವದ ವಿಸ್ತರಣೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಲರು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ', ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣನ 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ' ಮತ್ತು ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ಮೊದಲಾದವು ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರ 'ಚಂಡಕೌಶಿಕ' ಮತ್ತು 'ನಾಗಾನಂದ', ಮೈಸೂರಿನ ಅನಂತನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಕರ್ನಾಟಕ

ನಾಗನಂದ', ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ' ಮತ್ತು 'ರತ್ನಾವಳಿ' ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ಅನುವಾದಕರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ದರ್ಜೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯು ಈ ದೇಶದ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಕೆಳವರ್ಗಗಳ ಮೇಲೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಈ ದೇಶದ ಅಖಂಡತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವು ತುಂಬ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದಾಗ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಏಳುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತೀರಾ ಸಾಧಾರಣವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷಾಂತರ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡೀಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ತೊಡಕುಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. "ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಅನೇಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಭಾಷೆಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ವಿಧಿ-ನಿಷೇಧಗಳು, ನಂಬಿಕೆ, ಆಚಾರ, ವ್ಯವಹಾರ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರ."[೩] ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಅಂತರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದಂತಹ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಲ್ಲವರು ಅಲ್ಪಾಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸವಾಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎಲ್ .ಶ್ರೀಕಂಠೇಗೌಡರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಹುಪಾಲು ಅನುವಾದಕರಂತೆ ಇವರೂ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇವೆಗೆ ನಿಂತವರು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರುವ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರುವಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾದ 'Mocbeth' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರದೇವ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರ ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ನ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವಾದ 'A Mid Summer nights Dream' ಅನ್ನು 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ನ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಲವಾರು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನುವಾದಿಸಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಾರದ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕೂಡ ಭಾಷಾಂತರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆಗೊಂಡರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ಒಬ್ಬರು. ಅವರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಾರದಿದ್ದರೂ ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ನ

'Othello' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಆತ್ಮೀಯ ಗೆಳೆಯರಾದಂತಹ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನ ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿಸಿ, ಕೇಳಿಕೊಂಡು ಇಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಅನಂತರ ಚುರುಮುರಿಯವರು 'ಒಥೆಲೋ'ವನ್ನು, ಎಂ.ಎಸ್.ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರನ 'King Lear' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಹೇಮಚಂದ್ರ ವಿಲಾಸ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಿ. ಆನಂದರಾಯರು ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ನ 'Romeo and Juliet' ಅನ್ನು 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೇರಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದಂತಹ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರು. ಅನುವಾದಕಾರರು ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಕಾರರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರಿವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರೇರಣೆ-ಪ್ರಭಾವವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೫.೫ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಕಾಲಮಾನ, ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೇ ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಒದಗಿ ಬಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರುಣೋದಯದೊಂದಿಗೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಅಗಾಧ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನ ಪಡೆದಿವೆ. ಆದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಭಾಗಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ನಾಟಕ ಬೆಳೆದು ಬರಲಿಲ್ಲ, ಹಾಗಾಗಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿದ್ದು, ಈತನ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದಗೋವಿಂದ'ವೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಆನಂತರ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ದೀರ್ಘಮೌನ ವಹಿಸಿದ

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸುಗ್ಗಿಯೇ ಹರಿಯಿತು. ಇದುವೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಯಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ಕಿವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಮತ್ತು ಶಿವರಾಮದಾರೇಶ್ವರರ 'ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಯ'ಗಳೆರಡೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಅನಂತರ ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರವಣಿಗೆ ಶುರು ಮಾಡಿದ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾಯರು, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಹರಿಕಾರರೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಇವರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಭದ್ರಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದರು.

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತೆಗಳು' (೧೯೨೨) ಕವನ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮೊದಲೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದಿತು. ಶ್ರೀಯವರು ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಗತಗೀತೆ ಹಾಡಿದರು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನ್ಮ ತಳೆದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರಿದವು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶೇಷತೆ ಏನೆಂದರೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂಥ ಕವಿಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿರುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಮಾಸ್ತಿ, ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪುರಂಥ ಇನ್ನಿತರ ಲೇಖಕರು ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು, ಅಲ್ಲದೇ ಕೈಲಾಸಂ ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಶ್ರೀಯವರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪ್ರಾರಂಭ ಸಿಕ್ಕಿತು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಭಾವಗೀತೆ, ನಾಟಕ, ಸಣ್ಣಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹುರುಪಿನ ಉತ್ಸಾಹದ ವಾತಾವರಣವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ ರಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಮೂಲಕ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರೇ 'ಗದಾಯುದ್ಧನಾಟಕಂ', 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್', 'ಪಾರಸಿಕರು' ಮೂಲಕ ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಯವರು ಆ ಮಾದರಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಮ್ಮ ರೂಪಾಂತರ, ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ವೀಸಿ, ಪು.ತಿ.ನ ಮುಂತಾದವರು ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ

ಬಂದಂತಹ ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ದುರಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' ನಾಟಕ ಮತ್ತು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್'ಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ಹಲವು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಗೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರನೇಕರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವ ಮುಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಪುರುಷರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೇ ದಶಕದಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕನ್ನಡದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ, ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಚಾಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ಹಿಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಧ್ಯತೆ ಇದ್ದಂತಹದ್ದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನತ್ತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರ ಗಮನ ಹರಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದವರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಸವಾಲಿನಂತೆ ಉದಯಿಸಿದ್ದೂ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಬಳಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದರೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇರಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾದ ಎರಡು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಯದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯದಿಂದಾಗುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಹ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಶಿವರಾಮ ಥಾರೇಶ್ವರರ 'ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಯ' ಮತ್ತು ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ

ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಬಳಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ 'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರೆಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್' ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಬಹುಮಾನ ಗಳಿಸಿದ ನಂತರ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಹೆಸರಾದರು.

"ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟ. ಫಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಬಾಹ್ಯ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕವೆಬಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳಾಗಲೀ ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಾಗಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ, ಈ ಮಾತು ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಮಂಡಳಿಯ ಮಾಲೀಕರು, ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ನಂಬಿಕೆಯ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲೀಕರು ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಕಾರ ಕೆಲವು ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೇ ಪಾಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಶಾಕುಂತಲ, ರತ್ನಾವಳೀ ಮುಂತಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕತೆಗಳೇ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ರಸಗಳಿರಬೇಕು. ಕವಿ ಸಮಯಗಳಿರಬೇಕು. ಅಲಂಕಾರ ವಾಕ್ಯಗಳಿರಬೇಕು. ಅಣ್ಣನನ್ನು 'ಅಣ್ಣ' ಎಂದು ತಪ್ಪಿಕೂಡ ಕರೆಯುವ ಶೈಲಿ ಅದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ 'ಅಗ್ರಜನೆ'. ಇದರಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದ್ದ ಮಹತ್ವವಂತೂ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟನಿಗೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಈಗ ಆಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನೋ, ಹಾಡುಗಾರನೋ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಮುಖತೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಲಾಯಿತು. ಭವ್ಯವಾದ ಸೀನರಿಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ ಭಾವಾವೇಶದ ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಉಂಟಾಯಿತು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಶೃಂಗಾರ ಭರಿತ ಕಥೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ

ವಾಸನೆಯೂ ಹತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸತ್ವಶಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜನ ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನೆರವು ನೀಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.''[೩೩] ಆದರೆ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ ಯುವಕರಿಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಇಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾವಂತ ನಾಗರೀಕ ಜನರಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲದಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಬೇಸರ ಮೂಡಿಸಿದವು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಲಿಲ್ಲಾ ಹಾಗಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟು ಬೆಳೆಸಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ಸತ್ವ ಭಾರತೀಯವಾದುದು. ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುರಿ ''ಬದುಕನ್ನು ಆದರ್ಶಿಕರಿಸದೆ, ವೈಭವೀಸದೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಮೇತ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನವುದೇ ಆಗಿದೆ.''[೩೪] ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರಣಗೊಳಿಸಿ ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿಸಿ, ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸುವುದೇ ಈ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸದೆ ಅದನ್ನು ಹೊಸತರೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ವದೊಡನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಂದ ನೂತನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡುದೇ 'ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಕಾಲವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೇ ದಶಕದಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ, ಕನ್ನಡದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ, ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಚಾಲನೆಗಳು, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ

ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನುವಾದ-ರೂಪಾಂತರಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಜನ್ಮ ತಾಳಲು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣ, ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನತ್ತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರ ಗಮನ ಹರಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಗತಿಯನ್ನು ಅಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಜಡಭರತ, ಸಂಸ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಕಾರಂತರಂತಹ ಲೇಖಕರು ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಅವರು ಯಾರೂ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲಾ, ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಾಜದ ಕಟುವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂದರು.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕತೆ ಶುರುವಾಗುವುದೇ ನವೋದಯ ನಾಟಕ ಕಾರರಿಂದಲೇ ಆಗಿದೇ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಕಲೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿದ್ದು, ಶಿಷ್ಟತನ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಈ ಒಂದು ಯುಗ ಪ್ರವರ್ತಕ ಕೆಲಸ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಫಲಿಸಲು ಕಾರಣೀಭೂತರಾದವರು ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಜಗತ್ತಿನ ಎರಡು ಧ್ರುವತಾರೆಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಇವರಲ್ಲದೇ ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಸಂಸ, ಪುತಿನ, ಪರ್ವತವಾಣಿ ಮುಂತಾದವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸತುಗಳಿಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಅಧ್ಯಯನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹಲವು ಹೊಸತನಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಪುರುಷರಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಅದಕ್ಕೆ ಜನ್ಮದಾತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯು ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಆರಂಭವಾದ ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಅವರ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆದುಕೊಂಡು

ಬಂದಿತು. ಕೈಲಾಸಂ ಸುಮಾರು ೧೭ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ೪ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಜನ್ಮಜಾತ ನಟರೂ ಆದ ಕೈಲಾಸಂರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಟನಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಗೆದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಬಂಧ, ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲೂ ಕೈಲಾಸಂರು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಲನ್ನು ತಂದರು. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' 'ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ' 'ತಾಳಿಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ'... ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ಬದುಕು, ವಿಚಾರಧಾರೆ, ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂರು, ಪಾರಂಪರಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ. ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜನ್ಮಜಾತ ನಟರೂ ಆದಂತಹ ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಿರುವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಕಟು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ತಂದಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರದರು. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದರೆನ್ನಲಾದ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲಾ, ಅವರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆ ಹಾಕಿಕೊಡಲಿಲ್ಲಾ, ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವರು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸಿದರು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕೆಲವೇ ರಂಗ-ಕರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಒಬ್ಬರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಐದು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವರು. ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದರು. ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾ ಜ್ಞಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಖರ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ನಿಷ್ಠುರ ವಾಸ್ತವತಾ

ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಗತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಬಹಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ದುರಂತವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟರು. ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಒಗ್ಗದ ಅತಾರ್ಕಿಕ, ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಪಾರಂಪರಿಕ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪರ್ಯಾಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರರೂ ರಚಿಸಿಲ್ಲ. ಅವರು ೨೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ' 'ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷ', 'ಅನಾದಿ'ಗಳಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹಲವು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತಳೆದಿದ್ದಂತಹ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಂದಾಗಿ ದೇಶದಾದ್ಯಂತ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಇವರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನವಿರುವಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಾನಮಾನವೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿಯದೇ ಇದ್ದುದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ದುರದೃಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವರು ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೂ, ಇತಿಹಾಸದಿಂದಲೂ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ, ಒಂದು ಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಎಫಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಗಾಢವಾಗಿ ನಂಬಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರದಾರ ಅಥವಾ ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಇಲ್ಲವೇ ನಾಟಕಕಾರನೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಇಳಿದು ಅವರನ್ನು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ', 'ಸಂಜೀವಿನಿ', 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಮತ್ತು 'ರಂಗಭಾರತ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ನಾಟಕವೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತೀವ್ರವಾದ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕ ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ಬೆಳೆಸಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ನವೋದಯ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಇಬ್ಬರೇ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನವೋದಯ - ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳೆರಡೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಷಿಯವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದಂತೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ನವೋದಯ - ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಜಿ.ವಿ.ಜೋಷಿಯವರು ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಸತ್ವಶಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಎರಡು ಮಹತ್ತರ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯವೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬೀಸಿದ ನವ್ಯತೆಯ ಗಾಳಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತೀವ್ರವಾದ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದರು. ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ನಾಟಕವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲಾ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನವ್ಯದಕಾಲವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಕಾಲ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯೇ ನವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಹಲವು ರೀತಿಯ ವಾದ-ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬಂದವು. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಷೆಯ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದಂತಹ ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಜಡಭರತದಂಥವರು ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರ, ನಿರ್ದೇಶಕರ, ಸಂಗೀತಗಾರರ ಮತ್ತು ನಟ-ನಟಿಯರ ಸಮೂಹವೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ' (NSD)ಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡವರ ತಂಡವೇ ನಾಡಿನ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ,

ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ., ಪ್ರಸನ್ನರಂತಹ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಹದು. ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೇವಲ ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾದವು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್ ರ ನಾಟಕಗಳು ದೇಶ-ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡುಜನ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದರೆ, ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದುದು. ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಕೆ.ಬಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣರಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಹಿತ ಅವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಆಡಿದರು. ಆದರೆ ಇವರು ದೇಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗದೇ ವಿದೇಶಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೂಡ ಇಂಥದನ್ನೇ ಮಾಡಿದರು. ದೇಸೀ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿದರು. ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಎಫಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು.

ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಶೋಧನೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅರಿವು, ಬದುಕನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಲೇಖಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಮಾಜದ ಕಟುವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ, ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ತೆರೆದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ನವ್ಯ ನಾಟಕವೂ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು. ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರು ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಆಶಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಪಂಥ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿರದೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ವವನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಹಟತೊಟ್ಟು ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ವಿಷಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬೇರೆ, ಲಕ್ಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬೇರೆ, ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನ ಬೇರೆ, ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇರೆ, ಕೊನೆಗೆ ಅದರ ರಸಾನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ರಸಿಕ ವೃಂದವೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ."(೩೫) ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವೇನೆಂದರೆ ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಯಾವ ಪಂಥವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಿ, ಯಾವ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ಆರಂಭಿಸಲಿ, ಇದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲಂಥ ಲೇಖಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಾವ ಚಳುವಳಿಯೂ ಫಲ ನೀಡದೇ ಮೌನವಾಗಿಲ್ಲ. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ

ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೊದಲಾದ ಪಶ್ಚಿಮ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವರು ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತಿದರು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡಾಗ ಅವರು ಮೌನವಹಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎರಡನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ನವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸಂವೇದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ರೂಪಕೊಡಲು ಹವಣಿಸುವ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅರಿವು ಬದುಕನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹದ್ದು."[೩೬] ಹೀಗೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದನ್ನ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಇಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ಸತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅವರು ಸತ್ವಯುತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಲೇಖಕರ ನಾಟಕಗಳ ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇವರು ಈಗಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಯಯಾತಿ', 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ಹಾಗೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಎಂಬ ಮೂರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ತುಘಲಕ' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ' ಎಂಬ ಎರಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಎಂಬ ಎರಡು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ' ಎಂಬ ಏಕೈಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ 'ಮಾನಿಷಾದ', 'ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡು ಕನಸು' ಎಂಬ ಇನ್ನಿತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಪರಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ರ ಸಾಧನೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ, ಅಸಾಧಾರಣವೂ ಆಗಿ

ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಪುರಾಣ-ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನ ಆಸೆ, ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಅರಕೆಗಳೊಡನೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಅಗಾಧವಾದ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದೆ, ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಯಾರೂ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರರು. ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವರು ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಎಫಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತರುವುದು, ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವನ್ನು, ರೂಪಕವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು -ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಾವು ಬಯಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಾದುದರಿಂದ ಕೆಲಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಿನಿಮೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣ-ನಾಗಪ್ಪನಾಗಿ ಹಾವಾಗುವುದು, ಹಾಗೆಯೇ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಪಿಲ-ದೇವದತ್ತರ ತಲೆಗಳು ಅದಲು-ಬದಲಾಗುವುದು, ಹೀಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಿನಿಮೀಯವಾಗಿ ತೋರಲು ಅವರು ಎಫಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತವೆ, ಅವು ಬದುಕನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲಾ. 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ಯಯಾತಿಗೆ ಬದುಕುವ ಹಟ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಮಗನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನೇ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ತಾರುಣ್ಯ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಮ ತೃಷೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಯುಷ್ಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪುರುವಿನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಯಯಾತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲಾ... ಹೀಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತವೆ. 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟದನ್ನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹದವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪತಾಳಿದೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಉಂಟುಮಾಡುವ

ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೇ ಮಹಾಭಾರತ, ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು, ಆ ಮೂಲಕ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬೆಸಯುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಒಂದೊಂದು ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಮತ್ತು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕಗಳು ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. 'ಯಯಾತಿ' 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ', ಹಾಗೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ವಾದ-ವಿವಾದಗಳ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ, ತತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಬಾರದು, ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಜರುಗುತ್ತದೆ, ಕಥೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಂತೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇಂತಹ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟರು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವ ಕಂಬಾರರು, ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಗೇಯತೆಯನ್ನು ಕಥನದ ಉಲ್ಲಾಸ ಮತ್ತು ವಿನೋದಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಂಬಾರರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ವಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಜೋಕುಮಾರನ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಉಳುವವನೇ ಭೂಮಿಯ ಒಡೆಯ' ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ಜೈಸಿದ್ದನಾಯಕ' - ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಹೋರಾಟವನ್ನು, ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವ ಮೂರೂ ಹೋರಾಟಗಳು ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಅರವತ್ತು-ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಕಾಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ವಸ್ತು-ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸ-ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ನಡೆದವು. ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ

ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನವುಗಳಾಗಿದ್ದು, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿ, ಉಲ್ಲಾಸದ ಅನುಭವದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ಜಾನಪದ ಸ್ಪರ್ಶವಾಯಿತು. ಹಳತು-ಹೊಸತರ ಕಸಿಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ರಾಜು ಹೆಗ್ಗಡೆ, ೨೦೦೭, 'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು. ೯ ರಿಂದ ೧೦

೨. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ೯ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೨೧

೩. ಅದೇ, ಪು.೫

೪. ಅದೇ, ಪು.೭

೫. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ', 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ', ಸಂ.ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಪು.೧

೬. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ ಎ.ಆರ್ ., ೧೯೯೦, 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ' ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೮ ರಿಂದ ೯.

೭. ಅದೇ, ಪು.೩೮ ರಿಂದ ೩೯

೮. ಅದೇ, ಪು.೩೯ ರಿಂದ ೪೦

೯. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ೯, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೨೪

೧೦. ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು., ದ್ವಿ.ಮು., ೨೦೦೨, 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ಪು.೩೬

೧೧. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ನಂದಿಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ೯, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೨೮

೧೨. ಅದೇ, ಪು.೩೩

೧೩. ಅದೇ, ಪು.೩೪

೧೪. ಅದೇ, ಪು.೩೬

೧೫. ಅದೇ, ಪು.೩೭

೧೬. ಅದೇ, ಪು.೨೯

೧೭. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ೧೯೮೦, 'ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ಪು.೪೧

೧೮. ಅದೇ, ಪು.೭೬

೧೯. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ೯ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೩೦

೨೦. ಅದೇ, ಪು.೪೩

೨೧. ಅದೇ, ಪು.೪೪

೨೨. ಅದೇ, ಪು.೪೫

೨೩. ಅದೇ, ಪು.೪೮

೨೪. ಅದೇ, ಪು.೭೧

೨೫. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, ೧೯೯೭, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ', ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ಪು.೫೬

೨೬. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೪೪೭

೨೭. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ೧೯೭೧, 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ', ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್ , ದೆಹಲಿ, ಪು.೧೫೫

೨೮. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ನಂದಿಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೪೫೧

೨೯. ಅದೇ, ಪು.೮೩

೩೦. ಅದೇ, ಪು.೮೫

೩೧. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರು, ೨೦೦೦, 'ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ', ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೪೦೭

೩೨. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ನಂದಿಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೯

೩೩. ಅದೇ, ಪು.೧೨೯-೧೩೦

೩೪. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ೧೯೭೫, 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ', ಪು.೧೭೪

೩೫. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, 'ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ', ಪು.೨

೩೬. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೩೭೯.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ

೪

ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ನಾಟಕದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು, ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಈ ಅನುಕೂಲವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅದು ಬಹುಜನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಎಲ್ಲಾ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಕಾಲಾತೀತ, ದೇಶಾತೀತವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಮರ್ಥ ವಸ್ತುರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಸಮರ್ಥ ವಸ್ತುರಚನೆಗಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳೂ ಕೂಡ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ದೂರವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣದ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳು, ಪ್ರತೀಕಗಳು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಪುರಾಣಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

"ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲಗಳಿರುವಂತೆ ಆತಂಕಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನುಳಿದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಆತ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೌಲ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಆತ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಮೂಲಕಥಾ ಚಿತ್ರದ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸದೆ ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ ಕುವೆಂಪುರವರು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವೆಂದಿದ್ದಾರೆ".[೧] ಅಂದರೆ ಪುರಾಣದ ಮೂಲ ಕಥೆ ಹೇಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸದೇ ತನಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದಂತೆ, ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ನಾಟಕಕಾರನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಯೂ

ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ಅದರ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹಲವಾರು ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ನಾಟಕಗಳೂ ರಚನೆಯಾದವು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಕಾಳಜಿ ಪುರಾಣ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪುರಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ, ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥ, ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ ಪುರಾಣ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರವೇ ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಪುರಾಣಗಳ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯ ಧೈರ್ಯ, ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪುರಾಣದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. "ಖಳ ನಾಯಕರೆಂದು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ರಾವಣ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಕೀಚಕ, ಕರ್ಣ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಮುಂತಾದವರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ' ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ".[೨] ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಬಂದಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದಂತಹ ಮಾಸ್ತಿ, ಪುತಿನ, ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರು ಪುರಾಣವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕುವೆಂಪು ಅವರು 'ಯಮನಸೋಲು', 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ', 'ಬೆರಳಗೆ ಕೊರಳ್' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ, ಪುತಿನ ಅವರು 'ಅಹಲ್ಯೆ', 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ಮೊದಲಾದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು', ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಬೆರಳಗೆ ಕೊರಳ್' ಬಂದ ನಂತರ ಬಂದತಹ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ 'ಕೀಚಕ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೇವುಡು ಅವರ 'ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ' ಪ್ರಾಚೀನ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಹಾಪುರುಷನೊಬ್ಬನ ಧೀಮಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು 'ನಚಿಕೇತ', 'ಮಂಡೋದರಿ', ವಿ.ಸೀ.ಯವರು 'ಆಗ್ರಹ', 'ಚ್ಯವನ' ರಚಿಸಿದರೆ, ಎಸ್.ವಿ.ರಂಗಣ್ಣನವರು ಶ್ರೀಯವರಂತೆ ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ರೂಪ ನೀಡಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಯಯಾತಿ ಕಥೆಯನ್ನು 'ಸಂಜೀವಿನೀ' ಎಂಬ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು

ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೪.೧. ಯಾಯತಿ

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಯಯಾತಿ'ಯು ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿತು. ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವು ತಂದು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೆರಗು ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. “'ಯಯಾತಿ' ವೇದ ಕಾಲದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಆಖ್ಯಾನ ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ”.[೩] ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯ ಕತೆ ವೇದ ಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಮಾತ್ರ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದೆ.

ಮೂಲಕಥೆಯು ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಸುರರ ನಡುವೆ ಇದ್ದಂತಹ ಪರಸ್ಪರ ದ್ವೇಷದಿಂದ ಸಮರಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಸುರರ ರಾಜನೇ ವೃಷಪರ್ವ. ಈತನ ಮಗಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ. ಅಸುರರ ಗುರುಗಳು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು. ದೇವಯಾನಿ ಇವರ ಮಗಳು. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿ ಇಬ್ಬರೂ ಸಮವಯಸ್ಕರು, ಗೆಳತಿಯರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ದ್ವೇಷಿಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಸಮರದಲ್ಲಿ ಹತರಾದ ಅಸುರರನ್ನೆಲ್ಲ ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಸಂಜೀವಿನ ವಿದ್ಯೆಯ ಬಲದಿಂದ ಬದುಕಿಸುವುದನ್ನು ಅರಿತ ದೇವತೆಗಳು. ಈ ರಹಸ್ಯ ಭೇದಿಸಲೆಂದು ದೇವಗುರುವಾದ ಬೃಹಸ್ಪತಿಯ ಮಗನಾದ ಕಚನನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೋಸದಿಂದ ಕಚ ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವ ನೆಪದಿಂದ ಆಶ್ರಮ ವಾಸಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಮಗಳು ದೇವಯಾನಿ ಕಚನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಮೋಸದಿಂದ ಕಲಿತ ಕಚನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಒಂದು ಆಘಾತದಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ದೇವಯಾನಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೊಡನೆ ಒಮ್ಮೆ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೋಪದ ಭರದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಬಾವಿಗೆ ನೂಕಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ಬೇಟೆಗೆಂದು ಅದೇ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಂದ ಚಂದ್ರವಂಶದ ರಾಜನಾದ ಯಯಾತಿಯು ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿ, ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿ ವಿವಾಹವಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೇವಯಾನಿ ಆಗಲೇ ಕಚನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ನಿರಾಶಳಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ತನ್ನ ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರಮನೆಗೆ

ಕರೆತರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಯಿಂದ ಸೆಳೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೂ ಯಯಾತಿಯ ಮೂರು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಾಯಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪುರು. ದೇವಯಾನಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಯಯಾತಿಯರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿತ ದೇವಯಾನಿ ತನ್ನ ತಂದೆ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಬಳಿ ದೂರು ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಯಯಾತಿಗೆ ಅಕಾಲ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಶಾಪ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಯಾಯಾತಿ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾರಾದರೂ ಯಯಾತಿಯ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಅವರ ಯೌವನವನ್ನು ಯಯಾತಿಗೆ ಎರವಲಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದೆಂದು ಉಪಶಾಪವನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಯಾರೂ ಮುಂದೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅರ್ಧರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತೇನೆಂದರೂ ಆತನ ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಯಾರೂ ಮುಂದೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಾಪ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಕೊನೆಯ ಮಗ ಪುರು ಒಪ್ಪಿ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ತನ್ನ ಯೌವನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸುಖವನ್ನು ಹಲವು ಕಾಲ ಅನುಭವಿಸಿ ಕಡೆಗೆ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾದಾಗ ಮಗನ ಯೌವನವನ್ನು ಹಿಂತಿರುಗಿಸಿ ಯಯಾತಿಯು ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕಾಡಿಗೆ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಿಷ್ಟು ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾಯಾತಿ ಮಹಾರಾಜನ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಅವರು ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಶಾಶ್ವತ ಯೌವನದ ಬಯಕೆ, ತೀರದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಒಂದು ಆಶಯವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯಂಥ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಿಂದ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಯಯಾತಿಯ ಮಗ ಪುರು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಗಿಸಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿ ಅರಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಪುರು' ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮಗನಲ್ಲ ಯಯಾತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಗ. ಆಕೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರುವಿನ ಆಗಮನಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತೋಷ, ಸಂಭ್ರಮವಿರಬೇಕಾದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಆತಂಕ, ವೈಮನಸ್ಸು ಹೆಡೆಯಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ದಾಸಿಯಾದ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಚುಚ್ಚು ಮಾತಿನಿಂದ ನೊಂದು ಅಳುತ್ತಿರುವ ಮೂಲಕ, ದೇವಯಾನಿ ಅವಳನ್ನು ಸಂತೈಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಅವಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂಥ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. "ಭೋಗದಂತೆ ವೇದನೆಯೂ ಒಂದು ವ್ಯಸನ ದೇವೀ, ಒಮ್ಮೆ ರುಚಿ ಹತ್ತಿದರೆ, ಅದರ ಹೊರತು ಚೇತನ ಅಸಹ್ಯವಾದೀತು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೃತ್ಯುವಾದರೂ ಉತ್ತಮ".[೪] ಈ ಅಂಕದ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗ ಅಸ್ವಸ್ಥ ಅರಮನೆಯ ಅನಾವರಣ

ಮಾಡಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಣಿ ಮತ್ತು ದಾಸಿಯರು ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜನ ಮಗಳಾದ ತಾನು ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನೋವು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಚಾಚುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೊ ಏನೊ ಅವಳು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯನ್ನು ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಿಂದಿಸುವ ಜೊತೆಗೇ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಯಯಾತಿಯ ಪ್ರೇಮದ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ಸರ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವಿವಾಹಿತಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ದೇವಯಾನಿಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಅನುಮಾನದ ಹೊಗೆಯಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹೊಸ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯದು. ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಗ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಇವೆರಡೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪುರು ಕೇವಲ ಪಿತೃಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರವಾಗಿರದೇ ಆಖ್ಯಾನದ ತುಂಬಾ ಯಯಾತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯು ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪುರುವಿಗೆ ತನ್ನ ಮುಪ್ಪನ್ನು ನೀಡಿ ಯೌವನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಂತಹ ಯಯಾತಿಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗಿ ಪುರುವಿನಿಂದ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತಹದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವಿನಿಂದ ತಕ್ಷಣವೇ ಪುರುವಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ನಾಟಕೀಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಒಂದೊಂದು ಮಾತುಗಳೂ ಯಯಾತಿಯ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಆಘಾತವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ತಿರುಗಿ ತರುಣನಾಗಿ ಬರದ ಹೊರತು ಈ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಬರಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, "ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಸೊಸೆಯಾದೆನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನೀವು ನನ್ನನ್ನು ಸೊಸೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನು? ನಿಮ್ಮ ಸೊಸೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಗೃಹಕೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನುರಿತವಳಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದೇ ಅಲ್ಲವೆ? ನಾನು ಅಸ್ತ್ರವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಕಲಿತಿದ್ದೇನೆ"[೨] ಎಂದು ದಿಟ್ಟತನದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ವರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ತರುಣಿಯೊಬ್ಬಳ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಯಾಯಾತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಯಾವ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಲಾರ. ತನ್ನ ತಾರುಣ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ. ಕೇವಲ ಐದಾರು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರವೆಂದು, ನಂತರ ಪುರುವಿಗೆ ಯೌವನವನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿಸುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯು "ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ನಾಡಿಯ ಸ್ಪಂದನದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿಮ್ಮ ನಂದನವನ ಬೇಡ ನನಗೆ, ಹದಿನೈದು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ನನಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಂದನವನ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ಸೂರ್ಯನ ಅರ್ಧಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಮುಗಿಯುವ ಮೊದಲು ನನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಅರ್ಧಶತಮಾನ ನಡೆದು ಹೋಯಿತು"[೬] ಎಂದು ತನ್ನ ಹದಿನೈದು ದಿನಗಳ ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿದು "ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಮಗನಿಂದ ಅವನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿರಿ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕಂಟಿಕ್ಕೊಂಡು ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲ ನೀವು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾದ ಮಾತು!"[೭] ಎಂದಳು. ಅವಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಯೆಂದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ ತನ್ನ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬಂಧನವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಯೌವನದ ಉರಿವ ಮಾತುಗಳು ಯಯಾತಿಗೆ ಸತ್ಯದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆತ, 'ಒಂದು ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯದಿದ್ದುದನ್ನು ಒಂದು ದಿನದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗ' ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಈ ಆಟಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ, ನಾನು ಆಡುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು'. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಉತ್ತರ ವಿಷವನ್ನ ಅವನೆದುರಿಗೇ ಕುಡಿಯ ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಕೈ ಹಿಡಿಯಲು ಹೋದ ಯಯಾತಿ ಚೇಳು ಕಡಿದವನಂತಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಹಿಂದಿನ ದೇವಯಾನಿ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದು ಹಿಂಜರಿಯುವ ಕಾರಣ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಸಾವು ಅವನಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಿರ್ಧಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮರ್ಪಕವೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆಧುನಿಕ ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಧೈರ್ಯ, ಸಾಹಸವಿದ್ದವಳಂತೆ ಮಾತನಾಡಿದ ಆಕೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷ ಸೇವಿಸಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಪಲಾಯನವಾದಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಯಾತಿ ತನಗೆ ಬಂದ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಮರಳಿ ಮಗನಿಗೆ ನೀಡಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೊಡನೆ ವಾನಪ್ರಸ್ಥಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯೌವನ ಪಡೆದ ಪುರು ನೋಡುವುದು ತನ್ನ ಮಡದಿಯ ಶವವನ್ನು, "ಸಾಯಲಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಿನ್ನನ್ನು ಕರೆತಂದಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ನೀನು ನಮ್ಮವಳಲ್ಲ ದೇವಿ. ಜನ್ಮಾಂತರದ ಋಣವೊಂದನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಬಂದಂತೆ ಬಂದು ನಮಗೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸಿದೆ. ನಿನ್ನ ಆತ್ಮಘಾತದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ನಮಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ"[೮] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯಿಂದ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿತೆವೆಂದು ಹಾಗೆಯೇ, "ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೇ, ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು' ಎಂದು ಪುರು ಕರುಳು ಮಿಡಿಯುವಂತೆ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮೊರೆಯನ್ನು ಆಲಿಸಲು ದೇವರೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ".[೯] ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯದ ಮೂಲಕ ನಾವು

ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇತರರ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಜವಾಬ್ದಾರರಾಗುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

೪.೨. ಸಂಜೀವಿನಿ

೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯು ಒಂದೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೇಮ ಕಾಮದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಯೌವನ ಮುಪ್ಪಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ, ಶೋಧಿಸುವ ತವಕವಿದೆ. ''ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಹಾಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಾಯಾತಿ' ಒಂದೇ ಪುರಾಣ ಕತೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ್ದರೂ ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೆಸರುಗಳೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು''.[೧೦] ಹಾಗಾಗಿ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ದೇವತೆಗಳು ತಮ್ಮ ಗುರು ಬೃಹಸ್ಪತಿಯ ಮಗನಾದ ಕಚನನ್ನು ಅಸುರ ಗುರು ಶುಕ್ರಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದ ಕಾರಣವೇ ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ, ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗೆ 'ಸಂಜೀವಿನಿ'ಯೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವದ ಅರ್ಥಸ್ತರಗಳನ್ನು, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಸಫಲತೆ ಹಾಗೂ ದುರಂತ ಎರಡನ್ನೂ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಯಯಾತಿ' ಮತ್ತು 'ಪುರು' ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೇ ಇಲ್ಲಿ 'ದೇವಯಾನಿ' ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾಳೆ. ಕಚ-ದೇವಯಾನಿ, ದೇವಯಾನಿ-ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ದೇವಯಾನಿ-ಯಯಾತಿ, ಯಯಾತಿ-ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ -ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕ ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ದೇವತೆಗಳು ಕಳುಹಿಸಿದ ಕಚನು ದೇವಯಾನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಜ್ವಾಲೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸಿ, ಮೋಸದಿಂದ ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕಚನೊಂದಿಗಾದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಣಯ ಭಂಗದಿಂದ ದೇವಯಾನಿ ಆಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ತನ್ನ

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ವಿಕಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸತ್ತ ಅಸುರರನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ದಿವ್ಯ ವಿದ್ಯೆಯಾದ ಸಂಜೀವಿನಿಯಿಂದ ಬದುಕಿಸುವ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಮಗಳು ತಾನೆಂಬ ಅಹಂಕಾರದಿಂದ, ತನಗೇ ಅಸುರ ಕುಲವೆಲ್ಲಾ ಋಣಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೊಡನೆ ವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯರ ನಡುವೆ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಬಾವಿಗೆ ದೂಡಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಯಾಯಾತಿ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಕೆ ಮೊದಲೇ ಆತನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಂಡು ತಾನು "ದೇವತೆಗಳು ಕೊಂದ ದೈತ್ಯರನ್ನು ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾಬಲದಿಂದ ಸಂಜೀವಿಸುವ ಭಾರ್ಗವ ಕವಿಯ, ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳಾದ ದೇವಯಾನಿ".[೧೧] ತಾನೆಂದು ಗರ್ವದ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿಗೆ ಸಂಜೀವಿನಿಯಾದಂತೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಾಳೂ ಗಂಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ಸಫಲವಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವ ದೇವಯಾನಿಯ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಹೆಣ್ಣು-ಮಾತೃಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡರ ಸಂಕೇತ. ಇವೆರಡೂ ಆಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಪೂರ್ಣತೆ ಲಭಿಸಿದಂತೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ತಂದೆ ಶುಕ್ರಾಚಾಯರ ಸಂಜೀವಿನಿ ಶಕ್ತಿಯ ಬಲದಿಂದಲೇ ಗಂಡನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಬಯಸುವ ದೇವಯಾನಿಯ ದುರಂತ ಕರುಣಾಜನಕವಾದುದು. ಕಚನೊಂದಿಗಾದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಣಯ ಭಂಗವೇ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿಕಾರಗೊಳಿಸಿತು. ಭೂತಕಾಲದ ನೆನಪು ಮುಂದೆ ಅವಳನ್ನು ಸದಾ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬದುಕನ್ನೇ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿದವು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಚನೊಂದಿಗಾದ ಅವಳ ಪ್ರಣಯಭಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರವೆಂಬಂತೆ ತನ್ನ ಬಳಿ ಬಂದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿಸಿದಳು. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಹು ದೊಡ್ಡದಾದ ಕೊರತೆ ಎಂಬಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಅವಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ಸಾರ ಬೆಳೆಯ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ತನಗಾಗಿದ್ದ ನಿರಾಸೆ ಮಾತ್ಸರ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಂತಿದ್ದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಕಿಡಿಕಾರುತ್ತಾಳೆ. ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನ ಬಳಸಿ ಅಸುರರಾಜನ ಮಗಳಾದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರಾಜ ಯಯಾತಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿಯೂ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಅವಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಅಸೂಯೆಗೊಳಗಾದ ದೇವಯಾನಿ ಅವಳನ್ನು ಸಂಶಯದಿಂದಲೇ ನೋಡ ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ, "ಸತ್ತುದ್ದನ್ನು ಬದುಕಿಸುವ ಕ್ರೂರ ಯಂತ್ರ ಸಂಜೀವಿನಿ ನಾನು; ಸುಖ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ, ಅನಿವಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹೃದಯದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು, ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ಸಹಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸುಖವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಡೆಯನನ್ನು ನನ್ನ ಯಜಮಾನನನ್ನು ನಿನ್ನ ಕಡೆ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಸವತಿ ನೀನು ಸವತಿ, ತಿಳಿಯಿತೆ?"[೧೨] ಎಂದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಆಕೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಮುಂದೆ ನಿಜವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ

ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ನಾನು ಸೌಂದರ್ಯ; ಸಂಜೀವಿನಿಯ ಸವತಿಯಲ್ಲ ನಾನು, ಸಂಜೀವಿನಿಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನಾನು. ನಾನು ಸೌಂದರ್ಯ"[೧೩] ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ನಿರಾಶಳಾದ ದೇವಯಾನಿ, ಬೇರೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಯಯಾತಿ ಈ ಸಂಘರ್ಷವೇ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ನಾಟಕದ ಚೇತನವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ದೈತ್ಯ ಗುರು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ತನ್ನ ಮಗಳಿಗಾದ ಅನ್ಯಾಯದಿಂದ ಮುನಿದು ಯಯಾತಿಗೆ ಅಕಾಲ ಮುಪ್ಪು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಲೆಂದು ಕೊಟ್ಟ ಶಾಪ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ.

ಯೌವನ ಮತ್ತು ಮುಪ್ಪುಗಳ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ತೊಡಗುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪುವ ಯಯಾತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. "ವಿಪ್ರೋತ್ತಮಾ, ನನಗೆ ನಿನ್ನ ಶಾಪದ ಹೆದರಿಕೆ ಇಲ್ಲ, ಮುಪ್ಪಿನ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶರೀರ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನವನ್ನು ತಂದೆ... ನನ್ನ ಯೌವನದ ಅವಧಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಲಿ, ಶರೀರ ಧರ್ಮದ ನನ್ನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಲಿ"[೧೪] ಎಂದು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಎದುರು ತಹತಹಿಸುವ ಯಯಾತಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವವನು ಪುರು. ದೈತ್ಯ ಗುರುವಿನ ಉಃಶಾಪದಂತೆ ಯಾಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಮುಂದೆ ಬರದಿದ್ದಾಗ, ಪಾಪ ಸಹಿತವಾಗಿ ಪುರು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಉಳಿದ ಅಣ್ಣಂದಿರೆಲ್ಲಾ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಯಾಯಾತಿಯ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಪುರು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಕಾರಣ ಅವನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಮಹತ್ವ. ಪುರು ಮತ್ತು ಯಾಯಾತಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ವೈಚಿರಕ ವಾಗ್ವಾದವು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಸೊಗಸಾಗಿ ರೂಪು ತಾಳಿದೆ. "ಯೌವನಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೆದರಿಕೆ, ಮುಪ್ಪಿನ ಹೆದರಿಕೆ ಆದರೆ ಮುಪ್ಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಯೌವನವು ಒಂದು ಸವಿನೆನಪು. ಹೆದರಿಸುವ ಯೌವನಕ್ಕಿಂತ ಸವಿನೆನಪಿನ ಮುಪ್ಪಿನಿಂದಲೇ ಸುಖವಿದೆ ಹಿತವಿದೆ. ಯೌವನ ನಿರವಧಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪಿನ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ನಿರವಧಿ...ಉಪಭೋಗಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ...ತೃಪ್ತಿಯೇ ಮುಪ್ಪು".[೧೫] ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಪುರುವಿನ ನಂಬಿಕೆಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿವೆ. ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನವನಾದರೂ ಅನುಭವದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನ ಯಯಾತಿಯೊಡನೆ ಆಡುವ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರವು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ವಯಸ್ಸಾಗಿಯೂ ತಕ್ಕ ಅನುಭವದಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿದ್ದ ಯಯಾತಿಗೆ ಪುರುವಿನ ಮಾತುಗಳು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಾಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವಿನ ನಂತರ 'ಯಯಾತಿ'ಗೆ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುವುದು.

ಆದರೆ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಪುರು' ಮತ್ತು 'ಯಯಾತಿ'ಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪುರುವಿನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಯಯಾತಿಗೆ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುವುದನ್ನ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. "ಭೀತಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಇಲ್ಲ? ಪುರೋ,

ಪುರೋ, ಇದೊ ನಿನ್ನ ಯೌವನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊ ನನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ನನಗೆ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡು. ನನ್ನ ಅನುಭವ? ನನ್ನ ಅನುಭವ! ಹಾಂ, ಈಗ ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಯಿತು! ಭೀತಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಇಲ್ಲ. ಮುಪ್ಪಿನ ಭೀತಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಯೌವನದ ಪ್ರೀತಿ ಇಲ್ಲ ನಿಜ, ನಿಜ ಯೌವನದ ಪ್ರೀತಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪಿನ ಭೀತಿ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ"[೧೬] ಎಂದು ಪುರುವಿನ ಯೌವನವನ್ನು ಮರಳಿ ಕೊಟ್ಟು, ಭೀತಿ ರಹಿತ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವಸಂತೋಷದಿಂದ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ "ತಾನು ತಾನಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಸಂಜೀವಿನಿ"[೧೭] ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಯಾಯಾತಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಎಂಬುದು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊಸ ಯೌವನವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮುಪ್ಪು ಸಂಜೀವಿನಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಎಂಬ ತತ್ವದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥ ಸ್ತರಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವ' ಹಾಗೂ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ ಯಯಾತಿಗಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರೇಮ, ಅನುಭವ, ಯೌವನ ಮುಪ್ಪುಗಳ ರಹಸ್ಯ ಇವುಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

೪.೩. ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ೧೯೯೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕವು ಮಹಾಭಾರತದ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲೋಮಶ ಮಹರ್ಷಿಯು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಯವಕೀತನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಿನ್ನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತಹದಾಗಿದೆ. ಅವು ಹೀಗಿವೆ ಯವಕ್ರೀತನ ಕಥೆ, ಇಂದ್ರವಿಜಯದ ಕಥೆ, ನಿಷಾದ ಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಈ ಕಥೆಯ ಒಳಗೇ ಹುದುಗಿರುವ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯಾದ ಇಂದ್ರವಿಜಯವನ್ನು ನಾಟಕವಾಡಿ ತೋರಿಸುವವರ ಕಥೆ. ನಾಟಕ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ನಟರ ಕಥೆ, ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರದಿರುವ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಓದಿದಾಗ ಅವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಂಬಂಧಗಳ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಮಹಾಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುರಾಣದ ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಮಹಾಭಾರತದ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯವಕ್ರೀತನ ಅಖ್ಯಾನದ ಕಥೆಯನ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಶಿವನಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಂತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಪಡೆಯುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅರ್ಜುನ ಇಂದ್ರಕೀಲ ಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಿ, ಶಿವಾನುಗ್ರಹ ಹೊಂದಿ ಇಂದ್ರನ ಅತಿಥ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಯುಧಿಷ್ಠಿರಾದಿಗಳ ಯೋಗಕ್ಷೇಮದ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಇಂದ್ರನಿಂದ ಕಳುಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಲೋಮಶ ಮುನಿಗಳು ಸಾಂತ್ವನ, ಸಮಾಧಾನಗಳಿಗಾಗಿ ಯುಧೀಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಹಲವು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ

ಯವಕ್ರೀತನ ಕಥೆಯೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಮಹಾತಪಸ್ವಿ ಭರದ್ವಾಜಮುನಿಗಳ ಮಗ ಯವಕ್ರೀತ, ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸ ರೈಭ್ಯ ಹಾಗೂ ಭರದ್ವಾಜಮುನಿ ಇಬ್ಬರೂ ಮಿತ್ರರು. ರೈಭ್ಯ ಋಷಿಯ ಮಕ್ಕಳೇ ಪರಾವಸು, ಅರ್ವಾವಸು. ರೈಭ್ಯನಿಗೂ ಆತನ ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ಸಿಗುವ ಮರ್ಯಾದೆ, ಗೌರವ ಕಂಡು ಅಸೂಯೆ ಪಡುವ ಯುವಕ್ರೀತ ಘೋರ ತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಿ ಆಮಾರ್ಗದಿಂದ ವೇದಪಾರಂಗತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭರದ್ವಾಜಮುನಿಯು ತನ್ನ ಮಗನಾದ ಯವಕ್ರೀತ ಪಡೆದ ಅಮಾರ್ಗದ ವಿದ್ಯೆ, ಯಶಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಗಳಿಸದೇ ಬಂದ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ನಾಶ ಖಂಡಿತ ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಕಾರಣದಿಂದ ರೈಭ್ಯ ಮಹರ್ಷಿಯು ಯುವಕ್ರೀತನನ್ನು ಆಶ್ರಮದಿಂದ ದೂರ ಇರು ಎಂದಿದ್ದರೂ ಯವಕ್ರೀತ ರೈಭ್ಯ ಮುನಿಯ ಮಗನಾದ ಪರಾವಸುವಿನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ರೈಭಮುನಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕ್ಷುದ್ರ ದೇವತೆಯಿಂದ ಮಡಿದನು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭರದ್ವಾಜ ಮುನಿಯು ಮಿತ್ರನಾದ ರೈಭ್ಯನಿಗೆ ಶಾಪ ಕೊಟ್ಟು ಅಗ್ನಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಪರಾವಸು ಹಾಗೂ ಆರ್ವಾವಸು ಮಹಾರಾಜನಾದ ಬೃಹದ್ಯುಮ್ನ ನಡೆಸುವ ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪರಾವಸು ತಂದೆ ರೈಭ್ಯನ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಬರುವಾಗ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾಜಿನ ಹೊತ್ತ ತಂದೆಯನ್ನೇ ಜಿಂಕೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಕೊಂದು ಅರ್ವಾವಸುವಿಗೆ ತನ್ನ ಬದಲು ವ್ರತ ಆಚರಿಸಲು ಕಳುಹಿಸಿ ತಾನು ರಾಜನ ಯಜ್ಞಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ಬೃಹ್ಮಹತ್ಯೆಯ ವ್ರತವನ್ನಾಚರಿಸಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ತಮ್ಮನ ಮೇಲೆಯೇ ಬ್ರಹ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿ ಹೊರಗಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ವಾವಸುವಿನತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಸುಪ್ರೀತರಾದ ದೇವತೆಗಳು ಪರಾವಸುವನ್ನು ಯಜ್ಞದಿಂದ ಹೊರಹಾಕಿ ತಮ್ಮನನ್ನೇ ನೇಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ವಾವಸುವಿನ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ರೈಭ್ಯ, ಭರದ್ವಾಜ, ಯವಕ್ರಿತ ಜೀವ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಪರಾವಸು ನಿಷ್ಕಂಳಂಕನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಕಥೆಯು ಮಹಾಭಾರತದ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಲೋಮಶರು ಯುಧಿಷ್ಠರನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಯುವಕ್ರೀತನ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂದ್ರವಿಜಯದ ಕಥೆಯ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದರಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಇಂದ್ರವಿಜಯ' ನಾಟಕವನ್ನಾಡಿಸುವ ನಟರ ಕಥೆಯನ್ನೂ, ನಿಷಾದಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಕಥೆಯನ್ನೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನಿಷ್ಠ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿದಂತಿದೆ. ಮೂಲ ಯವಕ್ರೀತನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಭೂತ'ದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಡಂಬಡಿಸುವಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ''ಇಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವವರ ಕಥೆಯಿದೆ. ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನಾಟಕ ಆಡುವವರ ಕಥೆಯಿದೆ. ಆಡುವ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರಧಾನ ಆಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಸಹಸ್ಪಂದಿಯಾದ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ-ಅವೈದಿಕರ ಕರ್ಮ

ಆಚಾರ, ನಂಬಿಕೆಗಳ ಸಮ-ವಿಷಯ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳಿವೆ. ದೇವತೆಗಳು, ರಾಜರು ಋತ್ವಿಜರು, ಸಂಹಿತೆಗಳು, ನಿಷಾದರು, ಆಟದವರು, ಪ್ರೇಮಿಗಳು, ಕರ್ಮಠರು ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮ ರಾಕ್ಷಸ -ಇವರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಪಂಚವು ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಿಂತಾಗತಿಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ.”[೧೮] ಹೀಗೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಡೆವ ನಾಟಕವೊಂದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿದೆ.

‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಾವಸು ಅಧ್ವರ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಅರವಸು ಜಾತಿಗಾರರೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ‘ಇಂದ್ರವಿಜಯ’ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಳೆಗಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಯಜ್ಞಶಾಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಧ್ವರ್ಯನಾದ ಪರಾವಸು ತನ್ನ ತಮ್ಮನಾದ ಅರವಸು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರೈಭ್ಯಮುನಿಯ ಮಗನಾದ ಪರಾವಸು ಮಹಾಪಂಡಿತ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ನಿಷ್ಠುರ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡವ. ಆದರೆ ಅವನ ತಮ್ಮನಾದ ಅರವಸು ಇದಕ್ಕೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿರುವವ. ಈಗ ಅವನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಪರಾವಸು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ, ರಾಕ್ಷಸ ಎಂದು ಜರಿದು ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಅಟ್ಟಿದ್ದ. ಆದರೆ ಋತ್ವಿಜನೊಬ್ಬ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೇಳುವಂತೆ “ವೇದಾರ್ಥ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ, ಪ್ರತಿ ದಿವಸ! ಯಜ್ಞಕ್ರಿಯೆ ಅಂದರೆ ಇಷ್ಟು ಬರಡಾಗಬೇಕೇನು?[೧೯] ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಕಾರಣಕ್ಕೊ ಅಥವಾ “ವಿಘ್ನದ ಛಾಯೆಬಿದ್ದಾಗಲೇ ಯಜ್ಞ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗತದೋ ಏನೋ.”[೨೦] ಎಂಬ ಆಸೆಯಿಂದಲೊ ಅವನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅರವಸು ತಾನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಲಿದ್ದೇನೆ. ಅಣ್ಣ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಎಂಬ ಖುಷಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದ ನಿಷಾದ ಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕೊರಗುತ್ತಾನೆ. “ನಿತ್ತಿಲೆ! ನಿತ್ತಿಲೆ! ನಾನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನೀನು ನೋಡುತಿದ್ದಿಯೇನು? ನೋಡು, ದಯಮಾಡಿ ನೋಡು, ಎಲ್ಲಿಂದಾದರೂ ನೋಡು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವರ್ಷ ಹಂಬಲಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಹೊತ್ತು ಈ ಮೂಹೂರ್ತ ಕೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತು, ನನಗೆ ಗೊತ್ತು, ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಗೊತ್ತು, ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇದಲ್ಲ. ಇದು ಪುರಾಣದಿಂದ ಎರವಲು ತಂದ ಕಣ್ಣ ಕಟ್ಟು. ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಆರಂಭವಾಯ್ತು. ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ. ನಾನು, ನೀನು ಒಂದಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಜೀವನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ ಸನ್ನಾಹದಲ್ಲಿದ್ದೆವು”[೨೧] ಎಂದು ಹಿಂದಿನದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಅರವಸು ಅಂದು ನಿಷಾದ ಪ್ರಮುಖರ ನಡುವೆ ಅವರ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದ ದಿನವನ್ನ ಹಾಗೂ ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಿತ್ತಿಲೆ ನಿಷಾದ ಕನ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಮುಗ್ಧ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಡವಳಿಕೆ, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದ ರೀತಿ-ನೀತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಬಲ್ಲಳು. ಇದನ್ನು ಅರವಸು ಮತ್ತು ಅಂಧಕನ ಜೊತೆ ಮಾಡುವ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

"ಅರವಸು : ನಿನ್ನ ಸಲುವಾಗಿ ನಾನು ನನ್ನ ಜಾತಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಜನ, ಆಚಾರ ಎಲ್ಲ ತೊರೆದು ಹೊರಟು ನಿಂತಿದ್ದೇನೆ. ನೀನು ಈ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಿಡಬಾರದೇನು?

ನಿತ್ತಿಲೆ : ಒಳ್ಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮುರಿಬಾರದು.ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು."[೨೨] ಅದೇ ರೀತಿ, ಕಾಡು ಜನರಿಗೂ ನಾಡ ಜನರಿಗೂ ಇರುವ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಯವಕ್ರಿತನ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಅಂಧಕನ ಜೊತೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನಿತ್ತಿಲೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಅಲ್ಲ ಕುರುಡಜ್ಜ, ಇವರೆಲ್ಲ ಹೀಗೇ ನೋಡು. ದೇವರನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸಬೇಕು ಅಂದರೆ ಕಾಡಿನೊಳಗೆ ಹೊಕ್ಕು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಬರದೆ ಇರೋ ಹಾಗೆ ಸುತ್ತಬೇಲಿಕಟ್ಟಿ, ಒಳಗೆ ಯಜ್ಞ ಉಳಿಸಬೇಕು. ಅದು ವರ್ಷಾನುಗಟ್ಟಲೆ ! ಅಷ್ಟಾದ ಮೇಲೂ ಕೂಡ ದೇವರು ಮೆಚ್ಚಿದರೆ ಮೆಚ್ಚಿದ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ. ಎಷ್ಟು ಒಯ್ಯಾರ ಆ ದೇವರೂ ! ನಮ್ಮಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಾಗಿಲ್ಲಪ್ಪ..."[೨೩] ಹೀಗೆ ನಿತ್ತಿಲೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ನಿಷಾದರ ನೈತಿಕತೆ, ಆಚಾರಗಳು, ನಂಬುಗೆಗಳು, ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ವಂಚನೆ ಇಲ್ಲ. ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವಳ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ಮಾತನಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕಾಣಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಯುವಕ್ರೀತ ಪರಾವಸುವಿನ ಪತ್ನಿಯಾದ ವಿಶಾಖಾಳನ್ನು ಅವಳು ನೀರು ತರಲು ಬಂದಾಗ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಆತ ವಾಪಸಾದ ಮೇಲೂ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದ ವಿಶಾಖಾಳನ್ನು ಮರೆತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಪ್ರೇಮ ಮಾತ್ರವಿಲ್ಲ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ರೈಭ್ಯಮುನಿಯ ಕುಟುಂಬದ ಮೇಲೆ ಹಳೆಯ ದ್ವೇಷವೂ ಹೊಗೆಯಾಡುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ವಿಶಾಖಾಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದೆ ಅವನಿಗೆ ಸೋಲುತ್ತಾಳೆ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಗೊತ್ತಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ರೈಭ್ಯನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬಿಟ್ಟ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಬಂದಾಗ ಆಗ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಂತ್ರಜಲವನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಸುರಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಇದು, ಅವಳು ಅವನ ದ್ವೇಷಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರತೀಕಾರವೊ ಅಥವಾ ಅವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಆಶ್ರಮ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕಲಿ ಎಂಬ ಬಯಕೆಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯವಕ್ರೀತ ವಿಶಾಖಾಳೊಡನೆ ಸೇರಿದ್ದನ್ನು ಅರವಸುನಿತ್ತಿಲೆ ಹಳ್ಳದ ನೀರ ಮೇಲೆ ತೇಲಿ ಬಂದ ಕೊಡವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೋದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ವಿಶಾಖಾ ಓಡಿ ಹೋಗಿ ರೈಭ್ಯನ ಆಶ್ರಮ ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು

ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ರೈಭ್ಯ ಅವಳನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ನಿಜ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಉಗ್ರಕೋಪಿಯಾದ ರೈಭ್ಯ ಮುನಿಯು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಆವಾಹನೆ ಮಾಡಿ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ರೈಭ್ಯ ಹಾಗೂ ಯುವ ಕ್ರೀತನ ತಂದೆ ಭರದ್ವಾಜ ಮುನಿ ಇಬ್ಬರೂ ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೋದರರು. ಭರದ್ವಾಜನೂ ಕೂಡ ಅಪಾರ ಪಂಡಿತನಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಅವಕಾಶ ನೀಡದೇ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ರೇಭ್ಯಮುನಿಯ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಆತನ ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ದ್ವೇಷವಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಆಚರಿಸಿ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಒಲಿಸಿ ದಿವ್ಯಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿದ.

ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಸರಿಯಾದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಅರವಸು ನಿಷಾದರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ತನ್ನ ಮತ್ತು ನಿತ್ತಿಲೆಯ ವಿವಾಹ ಕುರಿತು ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಆಕೆಯನ್ನು ಅವರ ಜನಾಂಗದ ಮತ್ತೊಬ್ಬನೊಡನೆ ವಿವಾಹ ಗೊತ್ತು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅರವಸು, ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಅಣ್ಣನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪರಿಪರಿಯಾಗಿ ವಿನಂತಿಸಿದರೂ ಅವನು ಅರವಸುವಿನ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಶನಾದ ಆತ ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬಂದು, ಜಗಲಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸದೆ ಮಲಗುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿದ ಪರವಸು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಯಜ್ಞ ದೀಕ್ಷಿತನಾದ ಆತ ಯಜ್ಞಶಾಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ರೈಭ್ಯ ಕ್ಷುದ್ರನಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪರಾವಸು, ಯವಕ್ರೀತನ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆದ ತನ್ನ ಪತ್ನಿ ವಿಶಾಖಾಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವಳು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಭೀಕರ ಸುದ್ಧಿಯನ್ನು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ.

"ಈ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ - ಅರವಸು ಎಂದೂ ಇರೋದೇ ಇಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿ - ಇರುವವರು ಅಂದರೆ ನಾನು, ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ. (ತಡೆದು) ಇಬ್ಬರೇ (ಮೌನ) ನೀವು ಅಧ್ವರ್ಯುವಾಗಿ ಹೋದಂದಿನಿಂದ ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ ಒಳಗೊಳಗೇ ಒಣಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೊಳಗಿನ ನಾದ ಬತ್ತಿ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. (ಮೌನ) ಒಂದು ಕಡೆ ನಿಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಹಗೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಭೋಗಾಸಕ್ತಿ, ಮುರುಟಿ ಹೋದ ಮುದುಕನ ತಣಿಸಲಾಗದ ವಿಷಯಲಾಲಸೆ, (ಮಾನ) ಇವೆರಡನ್ನೂ ತೀರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಾನು..."[೨೨] ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿದ ಪರಾವಸು ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದಿಟ್ಟವಾದ ವಿಷಾದ ಆವರಿಸುವುದು ಅರವಸುವಿಗೆ. ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಆದಷ್ಟು ಶೀಘ್ರದಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಅರವಸುವಿಗೆ ಪಿತೃಕಾರ್ಯ ನೆರವೇರಿಸಲು ಹೇಳಿ ಹೊರಡುವಾಗ ತಂದೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ನಿನ್ನ ತಂದೆಯಿಂದ ನಾನೂ ಜನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಅಣ್ಣ-ತಮ್ಮಂದಿರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತಂದೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವನು ಹಾಕಿದ ಯಜ್ಞಮಂಟಪ ಸೇರಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಅವನ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಯಜ್ಞದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗದ ಇಂದ್ರ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಾನೆ. ವರ ಕೇಳು ಎಂದಾಗ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಪುನಃ ಬಂದು ತನ್ನ ಮೋಕ್ಷವಾಗಲಿ ಎಂದು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಅರವಸು ಸತ್ತು ನಿತ್ತಿಲೆ ಬದುಕಲಿ, ಮಳೆ ಬರುವಂತಾಗಲಿ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ 'ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಲಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಇಂದ್ರ ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ವರದ ಗೊಂದಲವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸುವಿಗೆ ನಿತ್ತಿಲೆ ಬದುಕಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂದ್ರನ ಬಳಿ ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿಸುವಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಮೋಕ್ಷ ದೊರಕಬೇಕು. ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಲಚಕ್ರ ಹಿಂದೆ ಹೋಗಬೇಕು, ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕು. ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಇಂದ್ರ. ಹಾಗಾಗಿ ಅರವಸು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಬಿಡುಗಡೆಯೊಂದನ್ನೇ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಹಿಂದೆಯ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅರವಸು ಈ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಗಾಢ ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಯಾಕೆ ಹೀಗಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಗೋಳಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ನೆನಪು ಅವನನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳ ವಿವಾಹದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ವಂಚಿತನಾದ ಅವನಿಗೆ ಸರಣಿ ಶೋಕ ಕಾದಿರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೂ ಅವಳ ಸಾನಿಧ್ಯವೇ ಅವನಿಗೆ ಪುನಶ್ಚೇತನ ನೀಡುವುದು. ಅಣ್ಣನಿಂದ ಘಾಸಿಗೊಂಡ ಅವನನ್ನು ಉಪಚರಿಸಿದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಜಾತಿಗಾರ ಇದನ್ನು ಕಂಡು ವೃತಾಸುರನ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾತಿಗಾರನ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳೂ ಕತೆಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಜಾತಿಗಾರ ಯಜ್ಞಶಾಲೆಗೆ ಬಂದು ನಾಟಕವಾಡಲು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಗಲೇ ಯುವಕ್ರೀತ - ವಿಶಾಖಾರ ಸಂಪರ್ಕ, ರೈಭ್ಯನ ಕೊಲೆ ಎಲ್ಲಾ ನಡೆದು ಇವೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿರುವ ಅರವಸುವನ್ನೇ ಪರಾವಸು ದೂರವಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾತಿಗಾರ ಅರವಸುವನ್ನು ಪಾತ್ರವಹಿಸಲು ಕರೆತಂದಿದ್ದಾನೆ ಹಾಗೆಯೇ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ ಅರವಸುವಿಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. "ಇದು ವೃತಾಸುರನ ಮುಖವಾಡ, ಇದಕ್ಕೆ ಶರಣು ಹೋಗು, ಆದರೆ ಜೋಕೆ, ಒಮ್ಮೆ ಮುಖವಾಡ ಹಾಕಿಕೊಂಡೆ ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮೊಗವಾಡ ನಿನ್ನ ಕುಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದೂ ಆಗತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಮೊಗವಾಡದಿಂದ ನೀನು ಶಕ್ತಿ ಹೀರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೊರತು ನೀನು ಅದಕ್ಕೆ ಆಳಾಗಬಾರದು."[೨೫] ಇದು ಆತನ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮುಂದಾಗಬಹುದಾದ ಘಟನೆಯ ಸೂಚನೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಜಾತಿಗಾರರು ಆಡುವ 'ಇಂದ್ರವಿಜಯ' ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗಿದೆ. ಪ್ರಜಾಪತಿಯ ಮಕ್ಕಳಾಗಿ ಇಂದ್ರ, ವಿಶ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವೃತಾಸುರರು ಜನಿಸಿದರು. ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿದ. ಆದರೆ ವೃತಾಸುರ ವಿಶ್ವರೂಪನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಒಮ್ಮೆ ಇಂದ್ರ ಯಜ್ಞಮಂಟಪಕ್ಕೆ ವ್ರತರಹಿತನಾಗಿ

ವಿಶ್ವರೂಪನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇರಿದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ವೃತಾಸುರ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕೊಂದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪರಾವಸುವಿಗೆ ತಾನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದು ನೆನಪಾಗಿ ಹೆದರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಡೆ ರಾಕ್ಷಸನ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ ಅರವಸುವೂ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಪರಾವಸುವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಆಗಲೇ ಕಾಡು ಜನರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಯಜ್ಞ ಧ್ವಂಸವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅರವಸುವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವವಳು ನಿತ್ತಿಲೆಯೇ. ಆದರೆ ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಅಣ್ಣ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಗಂಡ ಬಂದು ಅವಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಳೆ ಬಂದದ್ದು ಹೇಗೆ? ಯಜ್ಞದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಅರವಸುವಿನ ಪಾತ್ರಮೆಚ್ಚಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಇಂದ್ರನ ಕರುಣೆಯಿಂದಲೋ? ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಅರವಸು ಇಂದ್ರನಲ್ಲಿ ಕೇಳುವುದು 'ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರೆಯಲಿ' ಎಂದು. ಅವನು ಜನವೆಲ್ಲ ಬಯಸುವಂತೆ ಮಳೆ ಬರುವಂತಾಗಲಿ ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಅರವಸು ಅದನ್ನೇ ಕೇಳಲಿ ಎಂದಿತ್ತು. ಆತ, ನಿತ್ತಿಲೆ ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಆಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದ. "ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬ ಮುಖವಾಡತೊಟ್ಟು ಕುಣಿದಾಗ ಪ್ರಾಣ ರಕ್ಷಕ ವರುಣನ ಕೃಪೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಂಸ್ಕಾರಗಳ ಮಿಲನವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಪವಾಡ ಸದೃಶವಾದ ಮತ್ತು ಜನಪರವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ ಮಳೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಮರಣ ಹೊಂದಿದ್ದಾಳೆ ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ನಿಗೂಢ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯದ ಬದುಕುತ್ತಿರುವವರ ಬಾಳು ನಮ್ಮ ಇಡೀ ಸಮಾಜದ ದುರಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಬಹಳ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ"[೨೬] ಎಂಬ ಅಭಿಮತವೂ ಸಮಂಜಸವಾದುದಾಗಿದೆ.

೪.೪. ಶುನಶ್ಯೇಪ

'ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯನಾಮದಿಂದಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಂತಹ ಸಿದ್ಧಗಂಗಯ್ಯನವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ 'ಶುನಶ್ಯೇಪ' ನಾಟಕವನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಇನ್ನು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ 'ಬೆನಕನಕೆರೆ' ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು, ಹಲವಾರು ಹವ್ಯಾಸಿತಂಡಗಳು ರಾಜ್ಯಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿವೆ. ಇವರ 'ಶುನಶ್ಯೇಪ' ಮತ್ತು 'ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥ' ಎಂಬ ಇತರ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರಂಗಸಂಪದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆತಿದೆ. 'ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ದೊರೆತಿದೆ.

'ಶುನಶ್ಯೆಪ' ನಾಟಕವು ಕೋಸಲ ದೇಶದ ರಾಜ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸೂರ್ಯ ವಂಶದವನಾದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ತ್ರಿಶಂಕು - ಸತ್ಯವ್ರತೆಯರ ಮಗ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಹೆಂಡತಿ 'ಚಂದ್ರಮತಿ'. ಬಹಳ ಕಾಲ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದೇ ಪರಿತಪಿಸಿ ವರುಣನನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಂಡು ಆತನ ವರದಿಂದ ರೋಹಿತನೆಂಬ ಮಗನನ್ನು ಪಡೆದರು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ನಾರದನ ಉಪದೇಶದಂತೆ ವರುಣನನ್ನು ಮೊರೆಹೊಕ್ಕು ತನಗೆ ಪುತ್ರ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಅವನನ್ನೇ ಪಶುವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಬೇಡಿಕೊಂಡು, ರೋಹಿತವೆಂಬ ಮಗನನ್ನು ಪಡೆದನು. ಕೂಡಲೇ ವರುಣ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಮಗ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಾನಲ್ಲಾ, ಯಾಗ ಮಾಡಿ ತನಗೆ ಕೊಡು ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜನು. ಇಂದು - ನಾಳೆ ಎಂದು ಕಾಲಹರಣ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರೋಹಿತ ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಹೆದರಿ ಧನುರ್ಧಾರಿಯಾಗಿ ಅರಣ್ಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಇಂದ್ರನ ಸೂಚನೆಯ ಮೇರೆಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಅಲೆದಾಡಿ, ಕಡೆಗೆ ಋಚೀಕ ಮುನಿಯ ಮಗನಾದ ಶುನಶ್ಯೇಪನನ್ನು ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟು ಕೊಂಡು ತನಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಪಶುವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಕರೆತಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವರುಣನ ಶಾಪದಿಂದ ಜಲೋದರ ರೋಗದಿಂದ ಪೀಡಿತನಾಗಿದ್ದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ರೋಹಿತ ಕರೆತಂದ ಶುನಶ್ಯೇಪನನ್ನು ಪಶುವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ನರಮೇಧ ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿ ವರುಣನನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಿ, ಜಲೋಧರ ರೋಗದಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಮೂಲಕ ರಾಜ್ಯಭ್ರಷ್ಟನಾಗಿ, ಪತ್ನಿ ಚಂದ್ರಮತಿ, ಮಗ-ರೋಹಿತಾಶ್ವ ಅಥವಾ ಲೋಹಿತಾಶ್ವರೊಂದಿಗೆ ಕಾಶೀಪಟ್ಟಣವನ್ನು ಸೇರಿ, ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಾಲಕೌಶಿಕನೆಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ಮಾರಿ, ತನ್ನನ್ನು ವೀರಬಾಹುವೆಂಬ ಚಂಡಾಲನಿಗೆ ವಿಕ್ರಹಿಸಿ, ಅನೇಕ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಪರೆದುಕೊಂಡು ಪತ್ನಿಪುತ್ರರೊಂದಿಗೆ ಸುಖದಿಂದಿದ್ದ. ಇದು ದೇವಿಲ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಶುನಶ್ಯೇಪ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ಅವರು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಅಥವಾ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ತಾನು ಬರೆದ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೇಳುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕವಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ತಿಳಿಹೇಳುವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕವಿಯು ರಾಣಿ ಚಂದ್ರಮತಿ ಹಾಗೂ ವೇಶ್ಯೆ ಪದ್ಮಾವತಿಯರಿಗೆ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಜೊತೆ-ಜೊತೆಗೆ ಹರಿಶ್ಚಂಧ್ರ ಮಹಾರಾಜನ ಕತೆಯೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕೋಸಲ ದೇಶದ ರಾಜಾ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು, ವರುಣ ದೇವನ ಆಶೀರ್ವಾದದಿಂದ

ಪುತ್ರ ರೋಹಿತನನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕೊಟ್ಟವಚನದಂತೆ ಪ್ರೌಢ ರೋಹಿತನನ್ನು ವರುಣನಿಗೆ ಬಲಿಕೊಡಲು ಮಹಾರಾಣಿ ಚಂದ್ರಮತಿ, ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನೊಡ್ಡುದರಿಂದ, ಕೋಸಲ ದೇಶ ಕ್ಷಾಮಪೀಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜನು ಜಲವ್ಯಾದಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಮೂಲ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಇದ್ದರೂ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ನವೀನತೆಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಕವಿಯು ಹೇಳುವ ಮಾತು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದಂತಿದೆ. "ನಿಮಗಾಗಿ ನಾನೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಕೃತಯುಗದ್ದು. ಸಮಸ್ಯೆ ಈಗಿನದು. ನಮ್ಮದು ನಿಮ್ಮದು. ತಂತ್ರ; ಭಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಗಯಟೆ, ಶೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ , ಶೂದ್ರಕ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಂಡು, ಕೇಳಿ, ಓದಿ ಕಲಿತದ್ದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳು ಮನೆ-ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶಾಲಾ-ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ, ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತಹವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಚಂದ್ರಮತಿ, ವಸಿಷ್ಠ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮುಂತಾದವರು. ಈ ಕತೆ ನಡೆದಾಗ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ದೇಶತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿ, ಹೆಂಡತಿ-ಮಗನ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಸಹೃದಯರು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ತನ್ನ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಅಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ವಸಿಷ್ಠರ ಸವಾಲು ಶಪಥಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನೂ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನೂ ಮನುಷ್ಯನಾದ್ದರಿಂದ ಬದುಕುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನಿದೆ. ಒಂದೂ ದೋಷಗಳಿಲ್ಲದೇ ಮನುಷ್ಯ ದೊಡ್ಡವನಾಗಲಾರ. ಕೆಲವು ದೋಷಗಳಿದ್ದೂ ಮನುಷ್ಯ ಮಹಾತ್ಮನಾಗಬಲ್ಲ. ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ."[೨೭] ಇದು ನಾಟಕಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಕೃತಯುಗದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕವಿ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆಂಬ ಒಂದು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ರೋಹಿತನೇ ಋಚೀಕ ಮುನಿಯ ಮಗನನ್ನು ಕೊಂಡುತಂದರೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಶುನಶ್ಯೇಪನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತರಲಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಕೋಸಲ ದೇಶ ಕ್ಷಾಮಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ತಲ್ಲಣಿಸಿ ಹೋಗಿರುವಾಗ ದಟ್ಟ ದಾರಿದ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿರುವ ಒಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬ, ಅದು ಅಜೀಗರ್ತನೆಂಬುವನದು.

ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಸುಕೃತೆ, ಮಕ್ಕಳು ಶ್ರೀಮಂತ, ಸಂತೃಪ್ತ ಹಾಗೂ ಶುನಶ್ಯೇಪನೆಂದು ಪರಿಚಿತವಾಗುವ ಈ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಶುನಶ್ಯೇಪನು ಅಜೀಗರ್ತನ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಶಾಪವೆಂಬಂತೆ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಮಾತುಬಾರದ ಮೂಕನಾಗಿರುವ ಮಗ ಶುನಶ್ಯೇಪನನ್ನು ಅಜೀಗರ್ತ-ಸುಕೃತೆಯರು ಹರಿಶ್ಚಂಧ್ರನಿಗೆ ಬಡತನವನ್ನು

ಎದುರಿಸಲಾರದೆ ದರಿದ್ರವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಮಾರುತ್ತಾರೆ. ಬದಲಿಗೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜರಿಂದ ಸಾವಿರ ಗೋವುಗಳನ್ನೂ, ಒಂದು ಗ್ರಾಮವನ್ನೂ, ಅಗ್ರಹಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪಡೆದ ಶುನಶ್ಶೇಪನನ್ನು ಔರಸಪುತ್ರನಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಬೀದಿ-ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿ ರಾಜಕುಮಾರನೆಂದು ಸಾರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ವರುಣದೇವನನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಮಹಾ ಮಹಿಮನಾದ ವರುಣದೇವರೇ ನಾನು ನಿನಗೆ ಕೊಟ್ಟ ವಚನವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವ ಕಾಲ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನನ್ನ ಮಗನಂತೆಯೇ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುವ ಶುನಶ್ಯೆಪನನ್ನು ಬಲಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ನನಗೆ ಬಂದಿರುವ ಈ ರೋಗವನ್ನು ನಿವಾರಿಸು, ಕೋಸಲ ದೇಶ ಸುಭೀಕ್ಷವಾಗುವಂತೆ ಕರುಣಿಸು"[೨೮] ಎಂದು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವ ಬದಲು ಬಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಪುತ್ರ ಶುನಶ್ಯೆಪನನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವುದಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕ್ಷತ್ರೀಯ-ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಧರ್ಮಗಳ ಚರ್ಚೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜರು ತಮ್ಮ ಮಗನನ್ನು ತಾವೇ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟು ಬೇರೊಬ್ಬರ ಮಗನನ್ನು ವರುಣಯಾಗಕ್ಕೆ ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು, ದರಿದ್ರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಹಣ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗ ಬೇಕಾಗಿದ್ದು. ಈಗಾಗಿ ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ನಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಜಾತಿಯ, ಧರ್ಮದ ಹುಡುಗನಲ್ಲವೇ ಶುನಶ್ಯೇಪನ ಬಲಿಯನ್ನು ತಡೆಯಬೇಕು ಮಹಾರಜರನ್ನ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕು ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಧರ್ಮದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಧರ್ಮದ ಅರ್ಥ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು 'ಧೃ' ಧಾತುವಿನಿಂದ ಧರ್ಮ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಧೃ' ಎಂದರೆ ಪಾಲಿಸುವಂಥದ್ದು. ಯಾವುದನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದರೆ ನಾವು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಪಾಲಿಸುವುದೇ ಧರ್ಮ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ರಕ್ಷಣೆ ಆಮೇಲೆ ಧರ್ಮದ ರಕ್ಷಣೆ. ನಾವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಧರ್ಮವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ ಧರ್ಮವೇ ಮಹಾರಾಜ, ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅವನೇ ನಮ್ಮ ಧರ್ಮ"[೨೯] ಎಂಬುದಾಗಿ ಮಹಾರಾಜ ಪಾಲಿಸುವ ಧರ್ಮವನ್ನು, ಆದೇಶವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮಹರ್ಷಿಯು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ-ವಸಿಷ್ಠರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಯಾಗದ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಅಮಾಯಕನಾದ ಶುನಶ್ಯೆಪನನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಯಾಗವನ್ನು ತಡೆಯಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಕ್ಷಾಮ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ, ನಾಡಿನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಶುನಶ್ಯೇಪನನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವುದು ಸೂಕ್ತವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಪುರೋಹಿತ ವಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಋಷಿಗಳು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತುತ್ತಾರೆ. ನರಮೇಧಯಾಗವೂ ತಪ್ಪು. ಇದನ್ನು ತಡೆಯಲೇ ಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಶುನಶ್ಯೇಪನು ಮೂಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ತಂದೆಯೇ ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಮಾರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಶುನಶ್ಯೆಪನನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಲು ಋಷಿಮುನಿಗಳು ತಡೆಯೊಡ್ಡಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಮೊದಲು ಸಂಹರಿಸಿ ನಂತರ ಶುನಶ್ಯೇಪನನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡಿ ಎಂದು ಸುತ್ತುವರೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಶುನಶ್ಯೇಪ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಗುತ್ತಾನೆ. "ತಂದೆಗೆ ಬೇಡದ, ತಾಯಿಗೆ ಸೇರದ, ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕೂಡದ, ನಾನು ಮೃತ್ಯು ದೇವತೆಗೂ ಬೇಡವಾದೆನಲ್ಲಾ ಎಂಬ ವಿಷಾದದಿಂದಲೋ, ಶಾಂತಮೂರ್ತಿಗಳಂತಿರಬೇಕಾದ ಋಷಿಗಳ ವೈರ, ವೈಷಮ್ಯ ರಾಜಕೀಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿಯೋ ನಕ್ಕಿರಬೇಕು"[೩೦] ಎಂದು ಕವಿಯು ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಮುಂಚೆ ಶುನಶ್ಯೇಪನ ಬಲಿಕೊಡುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಮ್ಮತಿ - ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಓದುಗರ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಗೆ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡವಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕವಿಯು ರಾಣಿ-ಚಂದ್ರಮತಿ ಹಾಗೂ ವೇಶ್ಯೆ ಪದ್ಮಾವತಿಯರಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಮಾತುಕತೆ ಹೊಸ ತಂತ್ರದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಚಂದ್ರಮತಿ-ಪದ್ಮಾವತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಕೇವಲ ಪದ್ಮಾವತಿ ವೇಶ್ಯೆ ಎಂದೂ, ಚಂದ್ರಮತಿ ಮಹಾರಾಣಿ ಎಂಬ ಅಂತರ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ತೊಂಬತ್ತು ವರ್ಷದ ಗೌತಮ ಋಷಿ, ಹೋಮ-ಹವನಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವಾಗ ನೆರವು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹದಿನೆಂಟರ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ವರಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಅವಳು ದೇವೇಂದ್ರನೊಡನೆ ಸೇರಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡ ಪತಿಯ ಶಾಪದಿಂದ ಕಲ್ಲಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮಹಾರಾಣಿ ಚಂದ್ರಮತಿಗೆ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕವಿಯು ಅಹಲ್ಯೆ ಮಹಾನ್ ಪತಿವ್ರತೆ ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಕವಿ ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಖ್ಯಾತ ವೇಶ್ಯೆಯಾದ ಪದ್ಮಾವತಿಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅಹಲ್ಯೆಯು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕವು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯು ವಿಮರ್ಶಕನಂತೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಕವಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಜೊತೆ-ಜೊತೆಗೇ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ನಿರ್ಧಾರದ ಬಗೆಗೂ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವು ಸತ್ಯ-ಮಿಥ್ಯಗಳ ತಾಕಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೭೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೧೩೫-೧೩೬

೨. ಅದೇ, ಪು.೧೫೩

೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿ-ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ - ೧೯೩೮ 'ಯಯಾತಿ' ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರಾವಾಡ, ಪು.೧

೪. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ - ೧೯೩೮ 'ಯಯಾತಿ', ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು.೧೭

೫. ಅದೇ, ಪು.೮೨-೮೩

೬. ಅದೇ, ಪು.೬೫

೭. ಅದೇ, ಪು.೬೬

೮. ಅದೇ, ಪು.೭೧

೯. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟಸ್ ೯, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೨೦೫

೧೦. ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ : ೧೯೯೪ - 'ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ', ಕದಂಬ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೪೫

೧೧. ಸಂ.ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ, ೧೯೯೪, 'ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ-೧ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳು', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ಪು.೪೧೩

೧೨. ಅದೇ, ೪೨೩

೧೩. ಅದೇ, ೪೩೧

೧೪. ಅದೇ, ಪು.೪೩೬-೪೩೭

೧೫. ಅದೇ, ಪು.೪೪೧

೧೬. ಅದೇ, ಪು.೪೪೧

೧೭. ಅದೇ, ಪು.೪೪೨

೧೮. ಬಿ.ಆರ್.ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ್ 'ಬುದ್ದಿ-ಭಾವ ಸಂಪೃಕ್ತಿಯ ನಾಟಕ - ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ', ಸಂ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ 'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು - ವಿಮರ್ಶೆ' ಸಪ್ನಬುಕ್ ಹೌಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮುದ್ರಣ - ೨೦೦೩, ಪು.೧೬೮-೧೬೯

೧೯. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ , ೨೦೦೬, 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ', ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಪಿ.ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೨

೨೦. ಅದೇ, ಪು-೫

೨೧. ಅದೇ, ಪು.೬

೨೨. ಅದೇ, ಪು.೯

೨೩. ಅದೇ, ಪು.೧೫

೨೪. ಅದೇ, ಪು.೪೯

೨೫. ಅದೇ, ಪು.೮೧

೨೬. ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ೨೦೦೦, 'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ ತನುಮನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ಪು.೬೨

೨೭. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ, ೧೯೯೬, 'ಬೆನಕನಕೆರೆ ಮತ್ತು ಶುನಶ್ಯೇಪ' ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಜಯನಗರ - ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೬೯

೨೮. ಅದೇ, ಪು.೧೦೩

೨೯. ಅದೇ, ಪು.೧೦೯

೩೦. ಅದೇ, ಪು.೧೩೧

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ

೫

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಮೂಲದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ತುಡಿತವಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೇ ಇಂತಹ ಆಧುನಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಇದು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗುಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಲೇಖಕನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗತಿಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲೇಖಕನ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಆ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ನೋಡಬಹುದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ರೂಪಾಂತರ, ಭಾಷಾಂತರದಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಶ್ರೀ' ಅವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್', 'ಗಧಾಯುದ್ಧ' ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ನಂತರ ಬಂದ ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಪುತಿನ ಮೊದಲಾದವರೂ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ವೈಚಾರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದವು. ನಂತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೆಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅವರೇ ಬರೆದಂತಹ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅವರಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಚನಾ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವಷ್ಟು ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸದಂತಹ ವಸ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ನಾಟಕ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಭೀಕರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಭೋಗಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಅಮರತ್ವದ ಆಸೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ರಮ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡವಾಗಿ ಬೀಸಲಾರಂಭಿಸಿ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಅಂತರ, ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದ ವಿಘಟನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದವು. ಇದನ್ನು ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಪುರುವಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಾಣಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಪುರಾಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ, ಮನೋಹರವಾಗಿ ರಂಜಿಸುವಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ ಮುಂತಾದವರು ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಬರೆದರು. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಷ್ಕಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ - 'ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ'ದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ಹಾಗೆ ಮಂಥರೆ, ರಾವಣ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಸು ಸುಧಾರಿಸಿ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಓರೆಕೋರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತೋ ಅದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವ, ಶೋಧನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ, ಮಾಡಿದರು. ಅವರೂ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾಯಿಸಿದರೂ ಅದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಒಳಗಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಅರಳಿಸಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಹೊಂದಿದ ನಾಟಕಕಾರರು, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಅದು ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.

ಈ ರೀತಿಯ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದರಿಂದ ಆತ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಏನನ್ನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪುರಾಣಗಳ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ, ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೂ ಸಾಮರಸ್ಯ ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. "ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಲಗತಿಯ ಲಯದಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು, ಪುರಾಣದ ಉದ್ದೇಶವಾದರೆ, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದದ್ದನ್ನು ಕೂಡ ವರ್ತಮಾನದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ."[೧] ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಾಟಕ ಮಾಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ನಾಟಕತಂತ್ರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಹಲವಾರು ಅನೇಕ ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಇಣಕಿ ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಇತರೆ ದರ್ಶನಗಳು. ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಂತೆಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ದರ್ಶನಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ದರ್ಶನ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಿಂಜರುಗಿದಂತೆಯೇ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬರಲು ಹವಣಿಸುತ್ತವೆ ಇವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಾಗ ಆ ರೀತಿಯ ಪುನಃ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ನೀರಸವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಖಾಂಡೇಕರ್ ಅವರ 'ಯಯಾತಿ' ಹೊಸ ದರ್ಶನಗಳ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ

ಬಂದಿರುವ ಮಹಾಭಾರತದ ಪುನಃ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ನೀರಸವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅದನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕೆಲವು 'ಮೂಲಭೂತ'ವಾದ 'ಕಾಲಾತೀತ'ವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೂ, ಕಾಳಜಿಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ಕೂಡ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಇರುವುದು. ಆ ವಸ್ತುವೇ 'ಕಾಮ'. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. "ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅನುಭೋಗಿಸಿದ ಯಯಾತಿ ಕೊನೆಗೆ ಅವುಗಳಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಕಾಮ್ಯ ವಿಷಯಗಳ ಉಪಭೋಗದಿಂದ ಕಾಮ ಶಾಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ತುಪ್ಪ ಸುರುವಿದಂತೆ ಅದು ವರ್ಧಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ತಿಳಿವಿಗೆ ಅವನು ಬಂದು ಮುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ."[3] ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಇತರ ಆಯಾಮಗಳಾದ ದೈಹಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆ ಲಾಲಸೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುವಂತೆ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ಬಹಳಷ್ಟು ನಡೆಯುವುದು ಯಯಾತಿ ಮಹಾರಾಜನ ಅರಮನೆಯ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಯುವರಾಜ ಪುರು ನವವಧು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ತಾರುಣ್ಯದಿಂದಿರುವ ಈ ದಂಪತಿಗಳು ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನದ ಮೊದಲ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಏರಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಜೀವನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಉಲ್ಲಾಸ ಹಾಗೂ ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾದ ಅತೃಪ್ತಿ ಬದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಲೇಖಕರಿಂದ ಆಗಿದ್ದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಪಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು, ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಗದ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಯೂರೋಪಿನ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ 'ನವ್ಯ'ದ ನೇತಾರರಾದ ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ ಹಾಗೂ ಎಜ್ರಾಪೌಂಡ್ ರವರು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. "ರನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರರಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಪುರಾಣಗಳ

ಖಳನಾಯಕರನ್ನು ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದು ಮೆಲ್ಲಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರತೊಡಗಿದೆ. ದುರ್ಯೋಧನ, ರಾವಣ, ಕೀಚಕ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲ ಈಗ ದುರಂತ ನಾಯಕರಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಭಾವನಾವಶತೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಕೊಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಭಾವನಾವಶತೆ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವತಾವಾದದ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದದ್ದೇ ಹೊರತು ನಮ್ಮ ನೈತಿಕ ತತ್ವಗಳೆಲ್ಲಾ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿವೆಯೆಂದಲ್ಲಾ. ಕೀಚಕ ಉದಾತ್ತನೆಂದರೂ ಪರಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಾಮೋಹ ಪುಣ್ಯವಾಸನೆಯೆಂದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಒಪ್ಪಲಾರರು, ಹೃದಯವೇದಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಗುಣವನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಈ ಮಾರ್ಪಾಟಿನ ಇನ್ನೊಂದು ನವ್ಯ ರೀತಿ ಈಗೀಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಪುರಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಅಗಲಿಸಿ ಅವರನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತಂದುಬಿಡುವುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯುಜೀನ್, ಓನೀಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳ ಸಫಲತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ಅಪಾಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಗತ ಜೀವನದವುಗಳಾಗಿ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇಂದಿನವುಗಳಾಗಿ ಇವೆರಡರ ವಿಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಿಸರ ಮುಂದುವರೆಯುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಚೇತನವೆನ್ನುವುದು ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ."[೩] ಹಾಗಾಗಿ ಪುರಾಣದ ಕತೆಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಲ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅಲ್ಪ-ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ನಂತರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು, ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಪರಂಪರೆಯ ಆಳವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರುವ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಅಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಡಂಬನೆ ಚಮತ್ಕಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತತ್ವಪ್ರಣಾಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಿಂತ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ

ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿರುವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಪ-ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸದನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ - 'ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ', ಸಂ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ 'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ವಿಮರ್ಶೆ' - ೨೦೦೩, ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೧೩

೨. ಅದೇ, ಪು.೧೩

೩. ಅದೇ, ಪು.೧೪

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ಉಪಸಂಹಾರ

೬

ಉಪಸಂಹಾರ

ಜನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಂಗಪರಂಪರೆ ಇತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾದ 'ಸಿಂಗರಾರ್ಯ'ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಅನುವಾದ ರೂಪವಾದ 'ಮಿತ್ರಾವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗ ತೊಡಗಿದ್ದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆಯಾಯ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದಂದಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟರೂ, ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲದಿಂದ, ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆದು, ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದೆ. ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿದ್ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಂತರ ತಮ್ಮದೇ ಆದಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾದರಿಗಳನ್ನುಸರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರಾಣವನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು, ಪುರಾಣ ಕತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಮೇಲಿನ ನಂಬಿಕೆ ಗಾಢವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ

ಬದ್ಧವಾದುದಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣಗಳು, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಸೆಲೆಯನ್ನ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಪುರಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ದೈವಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಸಿ ಮಾನವೀಕರಣಗೊಳಿಸುವಂತಹ ತಂತ್ರವನ್ನ ಕನ್ನಡದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆರಂಭದ ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಮತ್ತು 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ'ದಂತಹ ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮುಂದೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಗಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳು ಉಂಟಾದವು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಾಡತೊಡಗಿದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದುಬಂದವು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಇರದಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ ಸಂಸ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಜೊತೆಗೆ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಂಬಾರರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳತ್ತ ನಡೆದ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಜೀವನಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದುದು. ನಮ್ಮ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದವರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣಗಳು, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಆಖ್ಯಾನಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಾರರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನ

ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಬರಹಗಾರರು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಂತಹ ಆಧುನಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಅವರು ನೀಡಿರುವ ಮರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪುರಾಣಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪುರಾಣಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಬರಹಗಾರರಿಂದ ಹೊಸದನ್ನು ಸೇರಿಸುವ, ತೆಗೆಯುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಲು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದವು. ಹಾಗೆಯೇ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನ ಖಾಸಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವಂಥ ನಟನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಟರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ "ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವರದಾಚಾರ್ಯರ ರತ್ನಾವಳಿ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸಿರಿಸಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಅವರು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ".[೧] ಹಾಗೆಯೇ ಬಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಅಳಸಿಂಗಾಚಾರ್ಯರ 'ಶ್ರೀಮತಿ ಪರಿಣಯ', ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ 'ರಾಮಾಜಿಪಂತ', 'ಮಹಾತ್ಮಾಬಸವೇಶ್ವರ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಯಾಜ್ಞಸೇನಿ', ಕೆರೂರರ 'ನಳದಮಯಂತಿ', ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ 'ಶ್ರೀರಾಮಪಾದುಕಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ನಂತರ ತಮ್ಮ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಅನುವಾದ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು 'ಗದಾಯುದ್ಧ', 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಆವರೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಕನ್ನಡಗರಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರುದ್ರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಚಯವೂ ಆಯಿತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಅವರ ಪುರಾಣ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರವೇ ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯ ಧೈರ್ಯ, ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪುರಾಣದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. "ಖಳ ನಾಟಕರೆಂದು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ರಾವಣ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಕೀಚಕ, ಕರ್ಣ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಮುಂತಾದವರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ' ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ".[೨] ಮುಂದೆ ಬಂದಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಮಾಸ್ತಿ, ಪುತಿನ, ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರು ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.

ಕುವೆಂಪು ಅವರು 'ಯಮನ ಸೋಲು', 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ', 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ, ಪುತಿನ ಅವರು 'ಅಹಲ್ಯೆ', 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ಮೊದಲಾದ ಗೀತ

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಮಾಸ್ತಿ, ಪುತಿನರವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಎಂಬುದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜಗತ್ತಲ್ಲ ಹಾಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಹಲವು ಸಂವೇದನೆ, ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿಸಿ ಪುರಾಣವನ್ನ ನೋಡಿರುವುದನ್ನ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಂತರ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರು 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಇದು ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ಬಂದ ನಂತರ ಬರೆದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ 'ಕೀಚಕ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ದೇವುಡು ಅವರ 'ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ' ಪ್ರಾಚೀನ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಹಾಪುರುಷನೊಬ್ಬನ ಧೀಮಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು 'ನಚಿಕೇತ', 'ಮಂಡೋದರಿ', ವಿ.ಸೀ.ಯವರ 'ಆಗ್ರಹ' ಮತ್ತು 'ಚ್ಯುವನ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಎಸ್.ವಿ.ರಂಗಣ್ಣನವರು ಶ್ರೀಯವರಂತೆ ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ರೂಪ ನೀಡಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಯಯಾತಿ ಕಥೆಯನ್ನು 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಜೀವಿನೀ ತತ್ವ' ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಯಯಾತಿ'ಯೇ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ "ಇದು ಪೂರ್ವಜರ ಕಥೆಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಕಾಣುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಅದರದೇ ಭಾಗವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ನಮ್ಮ ಹೊಣೆ"[೩] ಎಂಬ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಕಾರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು.೧೭೧-೧೭೨

೨. ಅದೇ, ಪು.೧೫೩

೩. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ, ಯಯಾತಿ, ಪು.೩

ಗ್ರಂಥಋಣ

೧. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ, **ರಂಗಪ್ರಪಂಚ,** ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪

೨. ಅಕ್ಷರ ಕೆವಿ., **ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೇಹಣ್ಣು,** ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೮

೩. ಅಣ್ಣಯ್ಯಗೌಡ ಎಚ್.ಎಸ್.(ಅನು), **ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ,** ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೮

೪. ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ.(ಸಂ), **ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಲೇಖನ ಸಂಕಲನ ೧೯೫೪-೨೦೦೪ ಅರೆಶತಮಾನದ ಅಲೆಬರಹಗಳು,** ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ೨೦೦೪

೫. ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ.(ಸಂ), **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ ೧ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳು,** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೪

೬. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ,** ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ದೆಹಲಿ, ೧೯೭೧

೭. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ,** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ೧೯೬೮

೮. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಚಂದರ(ಸಂ), **ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ವಿಮರ್ಶೆ,** ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೯. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎ.ಆರ್., **ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ,** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೩೦

೧೦. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ, **ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್,** ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೪

೧೧. ಕುವೆಂಪು, **ತಪೋನಂದನ,** ಉದಯರವಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ವಾಣಿವಿಲಾಸಪುರಂ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೮

೧೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, **ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ,** ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೫

೧೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೨೦೦೨

೧೪. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುತುರ್ಕೋಟಿ, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ

೧೫. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೨೦೦೭

೧೬. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೬

೧೭. ಗಿರಿಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೯

೧೮. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಕೆ.ಎಲ್., ಪುರಾಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೮

೧೯. ಜನಾರ್ಧನ ಭಟ್ ಬಿ.(ಸಂ), ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಕನ್ನಡಭವನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೧, ೨೦೦೨

೨೦. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ (ಬಿ.ಸಿದ್ದಗಂಗಯ್ಯ), ಶುನಶ್ಯೇಪ, ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೬

೨೧. ನಾಗಣ್ಣ ಡಿ., ಸಾಹಿತ್ಯನೋಟ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೫

೨೨. ಪ್ರಸನ್ನ, ನಾಟಕ ಕಂಗಕೃತಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ೧೯೮೫

೨೩. ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾವ್ ಪುರಾಣ ನಾಮ ಚೂಡಾಮಣಿ, ಐದನೇ ಮುದ್ರಣ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೨

೨೪. ಬಪ್ಪನಾಡು ರಾಘುವ, ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಟಕಕಾರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ, ತುಳಸೀವನಂ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೫. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩

೨೬. ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ, ತನುಮನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೦

೨೭. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ.(ಸಂ), ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೮

೨೮. ರಾಜು ಹೆಗಡೆ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಸ್ವಪ್ನಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೩

೨೯. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೦

೩೦. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ., ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೭

೩೧. ವಿಜಯಾ(ಸಂ), ರಂಗಚಿಂತನೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ರತ್ನ ಡಾ.ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಮಿತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೨

೩೨. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್., ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ತೃತೀಯ ಆವೃತ್ತಿ, ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೩೩. ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು., ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೨

೩೪. ಶ್ರೀರಂಗ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩

೩೫. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.(ಸಂ), ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೩

೩೬. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ೧೯೭೫

೩೭. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ್, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೦

೩೮. ಸುಬ್ಬಣ ಕೆ.ವಿ., ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಪುತ್ತೂರು, ೨೦೦೦

೩೯. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ, ಸಂವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ, ೧೯೯೨

೪೦. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ನೆನ್ನೆ ಇಂದು ನಾಳೆ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು